

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GABRIELA CARDOSO HERRERA

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E OS DESDOBRAMENTOS DO SUJEITO MODERNO

CURITIBA
2016

GABRIELA CARDOSO HERRERA

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E OS DESDOBRAMENTOS DO SUJEITO MODERNO

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Estudos Literários, no Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Patrícia da Silva Cardoso

CURITIBA
2016



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de tese de doutorado de **GABRIELA CARDOSO HERRERA** para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Os abaixo-assinados Patrícia da Silva Cardoso, Rosana Apolônia Harmuch, Naira de Almeida Nascimento, Antonio Augusto Nery, Marcelo Sandmann arguíram, nesta data, a candidata, que apresentou a tese “**MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E OS DESDOBRAMENTOS DO SUJEITO MODERNO**”.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Doutor em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Dr ^a Patrícia da Silva Cardoso (Presidente)		Aprovado
Dr ^a Rosana Apolônia Harmuch		Aprovado
Dr ^a Naira de Almeida Nascimento		Aprovado
Dr. Antonio Augusto Nery		Aprovado
Dr. Marcelo Sandmann		APROVADO

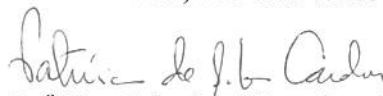
Curitiba, 21 de março de 2016.


Prof. Dr. Antonio Augusto Nery
Vice-Coordenador




Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima trigésima terceira, referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção de título de doutora a que se submeteu a doutoranda **GABRIELA CARDOSO HERRERA**. No dia vinte e um de março de dois mil e dezesseis, às quatorze horas e trinta minutos, na sala 1013, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Patrícia da Silva Cardoso, Presidente, Rosana Apolônia Harmuch, Naira de Almeida Nascimento, Antonio Augusto Nery, Marcelo Sandmann designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de tese intitulada **“MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E OS DESDOBRAMENTOS DO SUJEITO MODERNO”**, apresentada por **GABRIELA CARDOSO HERRERA**. A sessão teve início com a apresentação oral da doutoranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Patrícia da Silva Cardoso retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Doutora em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da tese deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, No dia vinte e um de março de dois mil e dezesseis.


Dr^a Patrícia da Silva Cardoso


Dr^a Rosana Apolônia Harmuch


Dr^a Naira de Almeida Nascimento


Dr. Antonio Augusto Nery


Dr. Marcelo Sandmann


Gabriela Cardoso Herrera

RESUMO

Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), um dos nomes centrais da Geração de *Orpheu*, debruçou-se sobre a temática do sujeito moderno como poucos artistas. Pertencente ao Modernismo – um movimento artístico que se estende de meados do século XIX até meados do século XX e que tem no esquadramento do sujeito uma de suas características principais –, o escritor português produziu uma obra que apresenta análises e representações do “eu” bastante instigantes e originais. Sua variada produção artística engloba cartas, poemas, peças de teatro e narrativas em prosa. Estas últimas, 16 textos publicados em três livros – *Princípio* (1912), *A confissão de Lúcio* (1914) e *Céu em fogo* (1915) – constituem o *corpus* desta pesquisa. Escritos em pleno auge do Positivismo, uma época em que a razão e a realidade objetiva eram dominantes, trazem alternativas para este cenário, pois, para tratar do sujeito moderno, tão plural e contraditório, alargam os limites do real convencionalizado e criam uma realidade aparentemente inverossímil, permeada de subjetividade e de mistérios. Passíveis de inúmeras leituras e interpretações e apresentando uma unicidade de temas, as 16 narrativas foram divididas de forma a analisar a maneira como Sá-Carneiro explora a questão do sujeito, principalmente o artista que não se encaixa no contexto em que vive, não apenas como indivíduo em si, mas também sua relação com a sociedade em que está inserido, com outros indivíduos e com a arte. Três textos, um de cada publicação – *O incesto*, *A confissão de Lúcio* e *A estranha morte do professor Antena* – aparecem mais de uma vez ao longo do trabalho, funcionando como elos entre os capítulos e eixos-condutores para as análises.

Palavras-chave: Sujeito Moderno. Identidade. Alteridade. Sociedade.
Sobrenatural. Duplo. Arte.

ABSTRACT

Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), who is one of the most important names of the First Modernist Generation in Portugal (known as “Geração de *Orpheu*”), looked into the modern subject like just a few other artists did. He is a member of the Modernism, an artistic movement that started in the 1850s and lasted until the middle of the 20th century, and that have as one of the mainly characteristics the scanning of the subject. This Portuguese writer produced a work which presents some intriguing and original analysis and representations of the self. His varied artistic production comprises letters, poems, plays and narratives in prose. These narratives – 16 texts published in three books – *Princípio* (1912), *A confissão de Lúcio* (1914) e *Céu em fogo* (1915) – constitute the *corpus* of this thesis. The texts were written in the peak of Positivism, a time when reason and objective reality were dominants. They bring alternatives to discuss the plural and contradictory modern subject into this scenario due to the enlargement of the conventional real limits and the creation of an apparently unlikely reality, permeated by subjectivity and mysteries. The texts have a unity of themes and can be read and interpreted in countless ways. In this thesis, the 16 texts were divided in a way to analyze how Sá-Carneiro explores the issue of the self – mainly an artist who is not able to belong to the context where he lives in –, not only as an individual self, but also his relation with the society where he belongs, with other selves and with the art. Three texts, one of each publication – *O incesto*, *A confissão de Lúcio* and *A estranha morte do professor Antena* –, appear more than one time through the research, being links to the chapters and axis to the analysis.

Key words: Modern Subject. Identity. Otherness. Society. Supernatural. Double. Art.

RESUMEN

Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), uno de los nombres centrales de la Primera Generación Modernista Portuguesa (conocida como “Generación de *Orpheu*”), investigó la temática del sujeto moderno como pocos artistas. Perteneciente al Modernismo – un movimiento artístico que se extiende de mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX y que tiene en el escudriñamiento del sujeto una de sus principales características – el escritor portugués produjo una obra que presenta análisis y representaciones del “yo” bastante intrigantes y originales. Su variada producción artística abarca cartas, poemas, obras de teatro y narrativas en prosa. Estas últimas, 16 textos publicados en tres libros – *Princípio* (1912), *A confissão de Lúcio* (1914) e *Céu em fogo* (1915) – constituyen el *corpus* de esta investigación. Escritos en pleno auge del Positivismo, una época en la cual la razón y la realidad objetiva eran dominantes, traen alternativas para este escenario, pues, para tratar del sujeto moderno, tan plural y contradictorio, expanden los límites del real convenido y crean una realidad aparentemente inverosímil, permeada de subjetividad y misterios. Pasibles de innumerables lecturas e interpretaciones, y con una unicidad de temas, las 16 narrativas fueron divididas de forma a analizar la manera como Sá-Carneiro explora la cuestión del sujeto, principalmente el artista que no se encaja en el contexto donde vive, no solamente como individuo en sí, pero también su relación con la sociedad donde está inserido, con otros individuos y con el arte. Tres textos, uno de cada publicación – *O incesto*, *A confissão de Lúcio* y *A estranha morte do professor Antena* –, aparecen más de una vez a lo largo de la investigación, funcionando como enlaces entre los capítulos y ejes para las análisis.

Palabras clave: Sujeto Moderno. Identidad. Alteridad. Sociedad. Sobrenatural. Doble. Arte.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 EU E O MUNDO: O INDIVÍDUO E A SOCIEDADE	35
2 EU E O OUTRO: O INDIVÍDUO COM O OUTRO E CONSIGO MESMO.....	64
3 EU E A ARTE: O INDIVÍDUO COMO ARTISTA:	102
CONCLUSÃO.....	128
REFERÊNCIAS	139

INTRODUÇÃO

O “maior intérprete da melancolia moderna, e um dos grandes poetas portugueses de qualquer tempo” (VAZ, 1996, p. 54), Mário de Sá-Carneiro nasceu em Lisboa, em 1890, e se suicidou em Paris pouco antes de completar 26 anos. Apesar da breve carreira, é apontado, ao lado de Fernando Pessoa e Almada Negreiros, como um dos principais nomes da Primeira Geração Modernista Portuguesa, a Geração de *Orpheu*, que surgiu com sede de apresentar ao público português uma arte renovadora, “cosmopolita no tempo e no espaço” (PESSOA, 1974, p. 407), que dialogasse em condições de igualdade com os movimentos vanguardistas surgidos na Europa no final do século XIX e início do século XX.

A revista *Orpheu* teve apenas dois números publicados¹, em março e julho de 1915, mas foi um divisor de águas na literatura portuguesa e causadora de escândalos junto à crítica e ao público. A repercussão do primeiro número da revista é tamanha que, em carta de 4 de abril de 1915 a Côrtes-Rodrigues, Pessoa diz:

Deve esgotar-se rapidamente a edição. Foi um triunfo absoluto, especialmente com o reclame que *A Capital* nos fez com uma tarefa na 1.^a página, um artigo de duas colunas. [...] Naturalmente temos que fazer segunda edição. *Somos o assunto do dia em Lisboa*; sem exagero lho digo. O escândalo é enorme. Somos apontados na rua, e toda a gente – mesmo extraliterária – fala no *Orpheu*. (PESSOA, 1974, p. 414)

Os três escritores, Sá-Carneiro, Pessoa e Almada, estão entre aqueles de todas as épocas e nacionalidades que mais se debruçaram sobre questões de

¹ A impressão do terceiro número, como ocorreu com os dois primeiros, estava sob a responsabilidade de Sá-Carneiro, que contava com o generoso patrocínio de seu pai. Porém, este se recusou a cobrir as despesas de mais um volume. Em suspenso desde 1915, vinte anos depois Almada Negreiros tenta executar o projeto, mas isso só acontece em 1983, quando José Augusto Seabra, a partir das provas tipográficas de 1915 que estavam com Adolfo Casais Monteiro e Alberto Seabra, finalmente consegue publicar a revista.

análise e representação do sujeito. Cada um deles apresentou-o de formas diferentes, mas o sujeito moderno ocupa papel central na obra de todos. Estes dois interesses – desenvolver uma arte nova e esquadrihar o sujeito moderno – colocam-nos como típicos representantes do Modernismo, os quais, segundo Peter Gay, compartilham dois atributos fundamentais, independente da forma de expressão artística: o “fascínio pela heresia”, que “impulsionava as ações” dos artistas para confrontar convenções, e o “compromisso com o exame cerrado de si mesmos”, que os estimulava a levantar indagações sobre o indivíduo, seja ele em si mesmo ou socialmente (GAY, 2009, p. 19-20). Na obra *Modernismo. O fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*² (2009), Gay afirma que estes dois atributos permitiram a consolidação da experiência modernista, um movimento artístico que se fez presente desde meados do século XIX até meados do século XX.

Propor algo novo, que rompa em maior ou menor grau com o movimento anterior, é característica recorrente e mesmo necessária para o surgimento de uma nova proposta de manifestação artística. Porém, para os Modernistas, isso se tornou uma obsessão – assim como o outro atributo apontado por Gay, que também não é uma novidade já que a antiga pergunta “Quem sou eu?” permeia o interesse dos artistas desde as primeiras representações a que se tem acesso. É esta segunda característica, “o exame cerrado de si mesmo”, que interessará a esta pesquisa, que se propõe a analisar como o sujeito moderno é representado nos textos em prosa de Sá-Carneiro: *Princípio* (1912), *A confissão de Lúcio* (1914) e *Céu em fogo* (1915).

² A propósito da abordagem de Peter Gay ao modernismo e de sua possível vinculação ao contexto português de produção literária, este trabalho parte da leitura apresentada pela Profa. Dra. Patrícia Cardoso, orientadora desta pesquisa, na disciplina Literatura Portuguesa II do curso de Letras da Universidade Federal do Paraná, como base para desenvolver a análise da obra de Sá-Carneiro. Portanto, é partido do pressuposto de que Sá-Carneiro, embora não tenha sido citado por Gay, faz parte do rol de artistas pertencentes ao modernismo, independente de sua origem ou do lugar onde produziu suas obras, porque, sem dúvida, elas trazem tanto o “fascínio pela heresia” quanto o “exame cerrado de si mesmo” como atributos fundamentais.

A escolha destes textos como objeto de pesquisa se deve à singularidade dessas produções dentro do cenário literário português do início do século XX (todas elas anteriores ao lançamento da revista *Orpheu*), à complexidade com que o escritor representou o sujeito moderno, inserindo seus textos num quadro modernista mais amplo, e à pluralidade de leituras que esses textos suscitam. Além disso, é importante considerar que, tratando-se da quantidade de estudos sobre Sá-Carneiro, é notavelmente privilegiada sua obra poética. Dentre os textos em prosa, aquele que desperta maior interesse é, sem dúvida, *A confissão de Lúcio*. Os outros, em geral, entram em cena em análises comparativas com este último ou ficam esquecidos, sobretudo os contos de *Princípio*, os quais “oficialmente” não fazem parte de sua obra completa³, mas que trazem importantes questões sobre a Modernidade e o sujeito, e que se mostram indispensáveis para esta pesquisa.

Princípio é o primeiro livro publicado por Sá-Carneiro, com textos que ele escreveu dos 18 aos 22 anos. As narrativas que o compõem (*Em pleno romantismo*, *Felicidade perdida*, *A profecia*, *Páginas dum suicida* (que formam o conjunto “Diários”), *Loucura...*, *O sexto sentido* e *O incesto*⁴) revelam temáticas que serão desenvolvidas e aprofundadas em obras posteriores. Embora em meios restritos, o livro alcança um certo sucesso. O jornal “O Século”, edição de 30 de agosto de 1912, apresentou *Princípio* como

³ Fernando Pessoa, ao ser consultado sobre a publicação das obras completas de Sá-Carneiro, o qual “mais de uma vez [lhe] entregou o destino futuro [de suas] obras”, diz, em carta de 30 de setembro de 1929 a Gaspar Simões, que “o conjunto das obras [...] deve ser formado por: (1) *Dispersão*, (2) *Confissão de Lúcio*, (3) *Céu em Fogo*, (4) *Indícios de Ouro*”, e completa: “elimino o volume *Princípio* pela simples razão, de que não presta, e o mesmo critério me leva a excluir a peça *Amizade*, que o precedeu [...] por imposição do próprio Mário de Sá-Carneiro” (PESSOA, 974, p. 457).

⁴ Neste trabalho, os títulos das narrativas aparecerão sempre em itálico e as referências das citações no corpo do texto – todas retiradas de SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. – se darão pelas iniciais de cada título, seguido do número da página, para que seja mais fácil saber de qual dos 16 textos é o trecho selecionado. Além disso, palavras em itálico presentes nas citações, sejam de Sá-Carneiro ou de outros autores, já aparecem desta maneira nos textos originais. Nenhum destaque neste sentido foi feito para esta pesquisa.

[...] um livro estranho, bizarro, diremos mesmo – arrojado. Sai completamente para fora do ramerrão das estréias literárias, em concepção e em execução. Lendo estas páginas, que por vezes atingem um grande vigor, pasma-se de que uma criança de vinte anos possa conceber e escrever tal obra, tão vívida, atingindo por vezes minúcias de análise psicológica, com seus laivos de filosofia. [...] o livro d'um homem do seu tempo, espírito formado no ambiente cético d'uma época positivista em que a análise é tudo. Em todas essas páginas palpita a alma d'um artista. Se foi esse o fim desejado pelo sr. Sá-Carneiro, creia que o atingiu. (1912, citado por GALHOZ, 1963)

Seguindo sempre a mesma linha dos seus primeiros contos, Sá-Carneiro não deixará mais de escrever, seja em Lisboa ou em Paris, cidade para a qual se muda em 1912 para estudar Direito na Sorbonne, curso que abandona logo em seguida, e na qual passa longas temporadas até sua morte, em 1916. No final de 1913 mas já com data do ano seguinte, publica sua novela mais conhecida, *A confissão de Lúcio*, que José Régio considera sua obra-prima. Nela, podemos detectar efeitos de surpresa e de suspense, bem como a presença do elemento sobrenatural, já esboçados em *Princípio*. De acordo com Régio:

Confissão de Lúcio? Confissão de Ricardo? Confissão de Mário de Sá-Carneiro? A verdadeira *Confissão de Lúcio* [...] é uma fantasmagoria palpitantemente viva pelo peso, a substância, a densidade que lhe confere a própria personalidade do autor. [...] Não deveríamos dizer, o caso psicológico de um autor que, dotado de um invulgaríssimo senso de Mistério, uma rara capacidade para inversão do fantástico e excepcionais dons de expressão – transcende e sublima esse mesmo caso através da arte? (RÉGIO, 1980, p. 236-237)

Em 1915, é publicada *Céu em fogo*, obra que reúne oito narrativas (*A grande sombra*, *Mistério*, *O homem dos sonhos*, *Asas*, *Eu-próprio o Outro*, *A estranha morte do professor Antena*, *O fixador de instantes* e *Ressurreição*) em que, mais uma vez, Sá-Carneiro retoma e amplia temas que já apareciam em *Princípio* e em *A confissão de Lúcio*: o tédio dos personagens perante o cotidiano banal, a fuga para a arte

como única maneira de suportar a vida, a obsessão pela morte e pelo suicídio, o mistério e o sobrenatural. Segundo António Quadros, o livro

[...] reflete não só a angústia do órfão desajustado à vida social, mas também a carência de valores susceptíveis de responder à sua sensibilidade inquieta. O que atrai suas personagens [...] é o raro, o invulgar, o inesperado, o bizarro, o espantoso, o alucinatório até a loucura, mas perante o implacável de um mundo que rejeita toda infração à sua norma, todas essas aspirações [...] trazem a marca da frustração. Entre a atração das alturas, dos requintes, do feérico – e o desespero sem remissão que conduz ao auto-aniquilamento – decorrem os enredos que em *Princípio* já anunciavam os mais elaborados e maduros, mas não essencialmente diferentes, de *Céu em fogo*. (QUADROS, 1985, p. 19)

Por não se dirigirem ao leitor que busca uma diversão fácil, as narrativas de Sá-Carneiro se diferenciam justamente por apresentar em suas páginas almas angustiadas, ávidas por mundos fantásticos ou quiméricos, incapazes de sujeitarem-se ao real que elas julgam ser entediante e banal, massacrante do espírito raro e invulgar. A arte, a loucura, a morte e o suicídio aparecem, pois, como válvulas de escape diante de tamanha insatisfação e desajustamento.

Para tornar possível a análise dos textos, faz-se necessário arranjá-los de forma a facilitar a abordagem dos elementos utilizados por Sá-Carneiro para representar o sujeito moderno. Data de produção, temática, voz narrativa, seriam algumas das possibilidades para separá-los em grupos. Porém, por apresentarem ao mesmo tempo inúmeras semelhanças e diferenças, nenhuma dessas maneiras se apresenta a ideal para contemplar a unicidade da obra.

O objeto principal desta pesquisa é a representação dos desdobramentos do sujeito moderno feita pelo modernista Sá-Carneiro, temática que está inevitavelmente ligada ao “exame cerrado de si” que Gay coloca – ao lado do “fascínio pela heresia” – como fundamental na consolidação da experiência modernista. Gay também afirma que o Modernismo “gerou uma nova maneira de ver a sociedade e o papel do artista dentro dela” (GAY, 2009, p. 19). Portanto, pode-se

entender que este “exame cerrado de si” acarreta uma “exploração do eu” não apenas como indivíduo em si, mas também como indivíduo social e como indivíduo-artista (GAY, 2009, p. 21). Estas afirmações geraram as categorias usadas para dividir os textos em prosa de Sá-Carneiro em três capítulos: o indivíduo e a sociedade, o indivíduo com o outro e consigo mesmo, e o indivíduo como artista.

Esta divisão permite que a análise seja feita a partir, não de uma separação dos textos em grupo, mas de uma divisão que contemple a obra em sua unicidade. Já que se trata de 16 narrativas, é importante a separação para facilitar a apresentação e a análise dos temas, mas sempre considerando a obra em prosa como uma unidade, mesmo percebendo que o escritor utiliza ideias variadas para tratar de uma mesma temática, ou seja, não se repete exaustivamente, ao contrário, demonstra bastante originalidade. Aliás, a maioria dos textos poderia figurar em qualquer uma das três categorias, mas foram distribuídos levando em conta a relevância e a singularidade com as quais os temas foram abordados. Ademais, os três capítulos não são estanques, mantêm íntima relação um com o outro, como será mostrado. A ordem dos três também foi escolhida apenas para facilitar a apresentação dos temas como um todo.

São três publicações de textos em prosa: *Princípio*, *A confissão de Lúcio* e *Céu em fogo*, e todos os textos figurarão nesta pesquisa em um dos três capítulos. De cada texto foram extraídos tópicos para tratar de determinados assuntos, formando diálogos. Percebe-se que não necessariamente o assunto escolhido para ser trabalhado de cada texto corresponde à sua temática principal, porém faz parte de uma discussão mais ampla sobre as representações do sujeito moderno feitas pelo autor e que perpassam toda a sua obra em prosa. Além disso, por características específicas, foram escolhidos três deles, um de cada publicação – respectivamente *O incesto*, *A confissão de Lúcio* e *A estranha morte do professor Antena* – para aparecer nos três capítulos deste trabalho, reforçando a unidade dessas obras, apesar das inúmeras diferenças entre os textos. Desta forma, ficará

evidente que as temáticas escolhidas para esta pesquisa permeiam toda a obra em prosa de Sá-Carneiro. Ademais, cada um deles norteará a análise de um capítulo, funcionando não como texto principal, mas como eixo-condutor para os diálogos e permitindo que as temáticas sejam relacionadas e desenvolvidas de maneira mais proveitosa.

No primeiro capítulo, “Eu e o mundo”, será analisada a relação entre o sujeito e a sociedade na qual vive. Tal relação, inseparável, na maioria das vezes não é harmônica. Ao contrário, já que a preferência de Sá-Carneiro são os indivíduos que não se enquadram nos padrões sociais vigentes na Europa de sua época. Assim, neste capítulo, vê-se como alguns personagens, enquanto voz representativa da Modernidade, dialogam com ideias e tendências que permeiam este momento histórico. Para este capítulo, o texto central será *O incesto*, por se tratar daquele que apresenta críticas sociais de maneira mais explícita e contundente.

Para iniciar, são apresentados brevemente os principais preceitos desta sociedade, na qual a homogeneização dos indivíduos com vistas ao progresso social é sugerida e mesmo exigida, e como o personagem-artista do texto *Mistério* não consegue se encaixar neste meio social e necessita se evadir da realidade para suportar viver. Em seguida, é usado *A confissão de Lúcio* para tratar da relação que os personagens têm com Portugal, mais especificamente Lisboa, e Paris, ambientes em que as experiências moderna e modernista européias se apresentam em diferentes graus. Passando do espaço para as convenções da sociedade, é discutido o papel da mulher e dois interditos sociais: incesto e suicídio. Temática bastante recorrente na obra de Sá-Carneiro, o suicídio e as diferentes maneiras como ele é visto pelos personagens são analisados mais detalhadamente em *Páginas dum suicida*, *A profecia* e *A estranha morte do professor Antena*.

No segundo capítulo, “Eu e o outro”, a sociedade como um todo é deixada de lado e a análise enfoca a relação entre um sujeito e o “outro”. A partir das noções

de identidade e alteridade, são analisadas as complexas relações de empatia e repulsão entre os indivíduos, que dependem efetivamente uns dos outros para construir e desenvolver suas individualidades. Inclusive, algumas vezes, este “outro” não é um sujeito externo: é parte do próprio “eu”, desdobrado em outros “eus”. O texto-base para este capítulo é *A confissão de Lúcio*, por apresentar diversas relações eu-outro em sua narrativa e ser o único da segunda publicação em prosa de Sá-Carneiro.

A análise parte da identificação que se dá entre os personagens de *Em pleno romantismo*, passa pela incompreensão presente em *Asas*, até chegar ao extremo de aniquilar o outro, de *Eu-próprio o Outro*. Algumas estratégias utilizadas por Sá-Carneiro para tratar desta complexa temática identidade/alteridade são apresentadas neste percurso, como os elementos sobrenaturais, a figura do estrangeiro e a ampla temática do duplo. *O sexto sentido*, *O homem dos sonhos*, *A grande sombra*, *O incesto* e *A estranha morte do professor Antena* são os outros textos contemplados neste capítulo.

No terceiro e último capítulo, “Eu e a arte”, é analisado o indivíduo como artista e sua relação com a arte que produz. Dentro de um cenário em que a Ciência ocupa papel central, o artista, indivíduo inquieto e angustiado pela consciência das amarras que a sociedade lhe impõe, encontra na Arte a possibilidade de entrar num universo onde tudo pode ser imaginado e realizado. O eixo deste capítulo se dá por *A estranha morte do professor Antena*, talvez o texto mais díspar de Sá-Carneiro, o qual apresenta uma visão bastante diferenciada do discurso científico e do valor da arte.

De início, algumas ideias Positivistas são comentadas, como o esforço conjunto da sociedade para atingir o progresso, por meio da ciência. Neste contexto, a arte, para ser aceita, necessitava corroborar esta realidade racional, objetiva, científica. *O incesto* e *Loucura...* são usados para comentar esta visão reduzida da arte e seu embate com o discurso científico. Em seguida, preceitos decadentistas

são apresentados, principalmente no que diz respeito à visão de arte que tinha este movimento artístico. A ânsia por fazer uma arte nova e as consequências desta arte na vida dos personagens pode ser encontrada em *O fixador de instantes*, *A confissão de Lúcio* e *Ressurreição*⁵.

Antes de passar para o primeiro capítulo, é importante esclarecer alguns conceitos que serão utilizados nesta pesquisa. Modernismo é um movimento artístico que, segundo a maioria dos teóricos, inclusive Peter Gay, inicia-se com o poeta francês Charles Baudelaire. A diversidade das obras que são consideradas modernistas dificulta a conceituação deste termo e a classificação das produções artísticas, como afirmam Malcolm Bradbury e James McFarlane em *Modernismo: guia geral* (1998, p. 16-17):

Notamos que poucas épocas apresentaram maior multiplicidade, maior promiscuidade no estilo artístico; extrair da multiplicidade um estilo ou maneirismo geral é uma tarefa difícil, e talvez impossível. Podemos qualificar a literatura setentista nos países ocidentais como “neoclássica”, a literatura oitocentista num número ainda maior de países como “romântica”; embora os rótulos ocultem inúmeras fendas, podemos sugerir um impulso geral na maioria das artes significativas, entre a maioria dos artistas significativos de que tratamos nesses períodos. [...] o romantismo tem um significado geral identificável e serve como uma ampla descrição estilística de toda uma era. Todavia, o que há de tão surpreendente no período moderno é o fato de não existir nenhuma palavra que possamos empregar dessa maneira. [...] o termo tem sido utilizado para abarcar uma grande variedade de movimentos de subversão do impulso realista ou romântico, e inclinados à abstração (impressionismo, pós-impressionismo,

⁵ Forma como os títulos dos textos de Sá-Carneiro aparecem nas referências das citações no corpo do texto deste trabalho, por ordem alfabética:

A confissão de Lúcio: ACDL

A estranha morte do professor Antena: AEMDPA

A grande sombra: AGS

A profecia: AP

Asas: A

Em pleno romantismo: EPR

Eu-próprio o Outro: EPOO

Felicidade perdida: FP

Loucura...: L

Mistério: M

O fixador de instantes: OFDI

O homem dos sonhos: OHDS

O incesto: OI

O sexto sentido: OSS

Páginas dum suicida: PDS

Ressurreição: R

expressionismo, cubismo, futurismo, simbolismo, imagismo, vorticismo, dadaísmo, surrealismo), mas mesmo eles [...] não pertencem todos ao mesmo gênero, e alguns são reações radicais contra outros.

Este movimento artístico surge quando a Modernidade já estava instalada na Europa há mais de dois séculos. Definir Modernidade também não é uma tarefa fácil, já que se trata de um fenômeno complexo que se irradiou por todas as áreas do conhecimento humano. De certa forma, a Modernidade pode ser vista muito mais como uma atitude, uma forma de ver o mundo, do que como um período histórico. Por este motivo, é possível adotar diferentes critérios para uma demarcação temporal, baseados nos mais díspares adventos e teorias. Considera-se, portanto, o conceito crítico da Modernidade proveniente de um decurso amplo e difuso, e não como um marco determinável por si mesmo.

Ao pensar sobre os sentidos possíveis da Modernidade, Marshall Berman, na obra *Tudo que é sólido desmancha no ar* (2007, p. 24), designa-a como um conjunto de experiências vitais – “de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida” – compartilhadas por todos desde o século XVI, e conclui que viver num mundo moderno é ter uma vida de paradoxo, já que todos são movidos, ao mesmo tempo, pelo desejo de mudança e pelo medo da desintegração. Ser moderno é “encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (BERMAN, 2007, p. 26).

Por se tratar de um grande período histórico, e para facilitar sua abordagem, Berman divide a Modernidade em três fases. Na primeira, do século XVI ao XVIII, “as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna [...] têm pouco ou nenhum senso de um público ou comunidade moderna, dentro da qual seus julgamentos e esperanças pudessem ser compartilhados” (BERMAN, 2007, p. 25).

Percebe-se que, ao escolher o início do século XVI como ponto de partida para a Modernidade, Berman utiliza uma época imediatamente posterior às grandes viagens marítimas do século XV. Nesse tempo, as pessoas estavam no meio da agitação intensa causada pela expansão ultramarina. Este alargamento do mundo conhecido pelos europeus perturbou a tranquilidade em que eles viviam. O homem comum europeu, ao se deparar com outros homens que seguiam um conjunto de valores diferente do seu, colocou a sua tradição em perspectiva e precisou romper com ela de alguma forma para se encaixar nesta nova realidade. Assim, nesse contexto vai sendo reforçado o interesse na investigação do sujeito.

O primeiro acontecimento que faz com que se altere a “imagem de mundo” que se tinha na Idade Média (REALI; ANTISERI, 2003, p. 185) é a Revolução Científica, que se iniciou em 1543 com a publicação de *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, de Nicolau Copérnico e se estendeu até 1687, com *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, de Isaac Newton, tendo na obra de Galileu Galilei suas “características determinantes” (REALI; ANTISERI, 2003, p. 185). Ao afirmar que o sol é o centro do universo, e não a Terra como se imaginava, Copérnico retira o homem do ponto mais alto na criação de Deus, a partir de quem todo o universo teria sido criado. Assim, houve um profundo abalo em todas as visões de mundo até então estabelecidas.

A doutrina planetária [de Copérnico] e a concepção a ela ligada, de universo centrado no sol, foram instrumentos da passagem da sociedade medieval para a moderna sociedade ocidental, enquanto atingiam [...] a relação do homem com universo e com Deus. Desenvolvida com revisão estritamente técnica, de alto nível matemático, da astronomia clássica, a teoria copernicana tornou-se centro focal das terríveis controvérsias no campo religioso, filosófico e das doutrinas sociais que, nos dois séculos posteriores à descoberta da América, fixaram a orientação do pensamento europeu. (REALI; ANTISERI, 2003, p. 212)

A Revolução Científica foi um processo do qual se originou a ciência moderna. Durante esse processo, “à medida que assume consistência a nova forma

de saber”, que é a ciência moderna, a outra forma de saber, “isto é, a magia, passa a ser combatida como forma de pseudociência e de saber espúrio” (REALI; ANTISERI, 2003, p. 198), o que ajudou a preparar o terreno para as idéias iluministas.

O Iluminismo foi a filosofia hegemônica na Europa no século XVIII. Sua base está na confiança na razão humana, “cujo desenvolvimento representa o progresso da humanidade e a libertação em relação aos vínculos cegos e absurdos da tradição, da ignorância, da superstição, do mito e da opressão”. A razão para os iluministas se explicita como defesa do conhecimento científico e da técnica enquanto instrumentos de transformação do mundo e de melhoria progressiva das condições espirituais e materiais da humanidade (REALI; ANTISERI, 2003, p. 666). Com o Iluminismo atinge-se uma “ilimitada confiança na razão humana”, capaz de dissipar “as névoas do ignoto e do mistério” que obscurecem o homem, e de torná-lo melhor, “iluminando-o e instruindo-o” (MONDIN, 1981, v. 2, p. 153). Neste contexto, a “cultura transformou-se [...] de literária em científica” (MONDIN, 1981, v. 2, p. 154).

Os ideais iluministas foram fundamentais para que, em finais do século XVIII, ocorresse a Revolução Francesa, ponto de partida para o que Berman chama de Segunda Fase da Modernidade, que se estende até o final do século XIX. Ele garante que, com a revolução e suas reverberações, surge, “de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público [que] partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária” e, ao mesmo tempo, “ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro” (BERMAN, 2007, p. 25-26). Neste contexto, o homem se encontra numa dicotomia entre a negação e a vontade de viver em meio à experiência moderna: cidades cada vez maiores, fábricas, ferrovias, jornais, telégrafos, enfim, um mundo em crescente expansão. Berman utiliza dois pensadores para analisar este período, Marx e Nietzsche. Eles são aparentemente opostos, já que o primeiro se interessa diretamente pela relação entre o indivíduo e a sociedade e o segundo está

preocupado com o fortalecimento do indivíduo como tal, deslocando-o, portanto, da sociedade. Porém, para Berman, ambos descrevem de forma semelhante as contradições do ambiente em que vivem – “tudo está impregnado do seu contrário” – mas querem interagir com este ambiente, pois sabem que ele propiciará grandes mudanças.

Um mundo de contradições, em que os contrários coexistem: neste contexto, ao mesmo tempo em que é reforçado o interesse na investigação da individualidade do ponto de vista subjetivo, a racionalidade objetiva é altamente valorizada. Na década de 1840, tomando temas fundamentais da tradição iluminista – “a tendência a considerar os fatos empíricos como a única base do verdadeiro conhecimento” e “a fé na racionalidade científica como solução dos problemas da humanidade” (REALE; ANTISERI, 2003, p. 297) – surge o Positivismo, “pensamento que dominou grande parte da cultura européia [...] até às vésperas da Primeira Guerra Mundial” (REALE; ANTISERI, 2003, p. 295). Este movimento está intimamente relacionado aos progressos da ciência, que, para os positivistas, é o único método de conhecimento possível e traria consigo, inevitavelmente, o progresso humano e social, “já que, de agora em diante, possuíam-se os instrumentos para a solução de *todos os problemas*” (REALE; ANTISERI, 2003, p. 295).

Portanto, o Positivismo não apenas afirma a unidade do método científico e a primazia desse método como instrumento de conhecimento, mas também exalta a ciência como o único meio em condições de resolver, ao longo do tempo, todos os problemas humanos e sociais que até então haviam afligido a humanidade.

Já a terceira fase da Modernidade sugerida por Berman é o século XX. Nela, “o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo”, mas, por outro lado, “à medida que se expande, o público moderno se multiplica numa multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais” (BERMAN, 2007, p. 26). As “visões abertas da vida moderna” do século XIX foram desbancadas por “visões fechadas: Isto e Aquilo

substituídos por Isto *ou* aquilo” (BERMAN, 2007, p. 35). Há dois tipos de homens que vivem nesta época, os entusiastas e os negadores da vida moderna. Berman afirma que, mesmo com o crescimento do pensamento moderno, o interesse de pensar a Modernidade regrediu.

Apesar de Berman considerar o século XX desde o seu início como já pertencendo à terceira fase da Modernidade, para este trabalho será considerado que a terceira fase começa definitivamente com a Primeira Guerra Mundial. Segundo Berman, são acontecimentos na Rússia em 1905 (marco inicial das mudanças sociais russas que culminaram com a Revolução de 1917) que determinam o início da terceira fase. Reverberações chegaram aos poucos à parte mais ocidental da Europa, mas não foram tão fortes como a Primeira Guerra, este sim um acontecimento que mudou paradigmas em todo o continente. Portanto, no contexto de produção das obras de Sá-Carneiro – início da década de 1910, em Lisboa e Paris – as características dominantes seguiam sendo da segunda fase, com suas contradições, sobretudo a partir de meados do século XIX com o surgimento do Modernismo.

Como já mencionado, os textos em prosa de Sá-Carneiro, publicados entre 1912 e 1915, enquadram-se no movimento Modernista, que, como afirma Peter Gay, inicia-se em meados do século XIX e tem em Baudelaire seu fundador. Este pouco mais de meio século que separa a publicação de *As flores do mal* (1857) da produção de Sá-Carneiro foi bastante efervescente em todas as áreas do conhecimento e, por conseguinte, na vida do homem moderno. É um período de intensas transformações em decorrência de descobertas científicas, invenções e novas teorias e pensamentos filosóficos, que vão desde a criação da anestesia, em 1846, até a identificação dos neurotransmissores, em 1914, passando, entre outros, pela invenção do telefone (1876), da lâmpada (1879) e do cinematógrafo (1895), pelos aperfeiçoamentos dos meios de transporte e pelas teorias da Evolução, de

Charles Darwin (1859), Psicanalítica, de Sigmund Freud (1896) e da Relatividade, de Albert Einstein (1905).

O Modernismo surge neste cenário de inúmeros paradoxos: havia uma grande euforia pelas constantes descobertas científicas do homem e, ao mesmo tempo, uma sensação de angústia por este ter consciência de sua pequenez no universo, onde ele seria apenas uma ínfima partícula. Buscava-se restringir a noção de realidade no que é objetivo e apreensível, mas, com a mesma força, crescia o desejo de compreender o mundo interior, subjetivo e inapreensível. Essas contradições eram constitutivas do sujeito que, por um lado, afirmava-se com mais segurança pelo seu discernimento em compreender e dominar o mundo e, por outro lado, negava-se, duvidando de sua consistência, percebendo seus vazios e suas sombras.

Os artistas estavam inseridos neste contexto e cientes dele, e queriam representar esta realidade mais ampla e cheia de contradições: “O engajamento com a própria época levava os poetas a se aplicar a um exame não só externo, mas também, talvez principalmente, interno, alimentado por uma honestidade franca e até dolorosa” (GAY, 2009, p. 64). Sá-Carneiro é um desses artistas que conseguiu representar outro tipo de realidade – que “se abeira do irreal, do fantástico, onde a visão não deixa nunca de ser mimética e uma nominação de predomínio objectivo, mas onde todas as substâncias se tornaram estranhas a si mesmas por uma invenção total de seu emprego e finalidade” (GALHOZ, 1963, p. 112) – que vai além da realidade objetiva em voga e mergulha nos meandros da subjetividade.

[...] a ampliação das sensações da realidade por virtude da imaginação, do delírio ou da ultra-sensação tem a correspondência formal [...] Isto é, a profusão de efeitos retóricos e as alterações da sintaxe são a própria ampliação, concebida como a tensão da linguagem para o mais alto e mais intenso. Todos estes processos, que atingem o próprio conjunto de regras recebido como norma lingüística, entram então em ruptura com a representação realista. O modo de escrita por ampliação desencadeia um clima de estranheza que abre para uma imaginação contraditória e

esfuziante, e que conduz a um resultado último: a criação da “realidade inverossímil” ou “Ultra-Realidade” (CABRAL MARTINS, 1997, p. 171)

Já que o Modernismo se trata de um período de oposições, ao lado da ciência, com sua racionalidade objetiva, outra força volta a se destacar: a da subjetividade. É o âmbito da arte que traz a possibilidade de retratar o real em termos mais amplos, enquanto a ciência não abarca questões que fujam das leis naturais, da realidade objetiva. Portanto, “o exame cerrado de si mesmo” a que se refere Gay engloba a racionalidade objetiva e a subjetividade, além do embate entre as duas, com particular interesse pela segunda, já que ela, um assunto relegado a segundo plano, colabora para os artistas confrontarem as convenções da época – e exercerem o “fascínio pela heresia”, que sugere Gay.

Em suas obras, os Modernistas se focavam cada vez mais num processo de análise e representação de si mesmos e de busca de sentido do sujeito. Dessa forma, eles passaram a chamar atenção para questões de ordem psicológica e autorrepresentação, e colocaram em xeque a noção de sujeito em relação a sua individualidade e identidade.

Autoanálise, busca da identidade, representação da subjetividade... mas como é este sujeito moderno na época dos Modernistas, em especial de Sá-Carneiro? É interessante voltar um pouco no tempo para perceber a evolução do homem moderno até chegar ao início do século XX.

O início da noção de sujeito moderno é atribuído geralmente ao pai da filosofia moderna, René Descartes, importante filósofo do século XVII. Em seu *Discurso do método* (1637), Descartes coloca tudo em dúvida, mesmo as coisas mais evidentes, pois segundo ele há possibilidade de engano. Porém, depois de ter lançado tudo à dúvida, ele se questiona sobre quem duvida e conclui:

Mas logo em seguida, adverti que, enquanto eu queria assim pensar que tudo era falso, cumpria necessariamente que eu, que pensava, fosse

alguma coisa. E, notando que esta verdade eu penso, logo existo era tão firme e certa que todas as mais extravagantes suposições dos céticos não seriam capazes de a abalar, julguei que poderia aceitá-la, sem escrúpulo, como o primeiro princípio da Filosofia que procurava. (DESCARTES, 1996, p. 92)

Portanto, a essência do homem está no pensamento, o seu ser revela-se como pensamento e só ele lhe é essencial para ser.

O sujeito da Modernidade se formou a partir da compreensão de que, pela razão, pode objetivar-se a si mesmo. Percebe-se como separado, destacado do mundo. Assim ele ficou sem o quadro de referência que antes repartia com todos os elementos de sua comunidade, pois todos faziam parte da mesma ordem cósmica, uma ordem dada de significações. O novo sujeito da Modernidade, moldado a partir da concepção cartesiana, ficou independente, sozinho, para criar significados a seus próprios atos e sua vida.

Contudo, a corrente noção de sujeito moderno vai além do que propôs Descartes. O *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano traz dois “significados fundamentais” para o vocábulo sujeito: “aquilo de que se fala ou a que se atribuem qualidades ou determinações ou a que são inerentes qualidades ou determinações” e “o eu, o espírito ou a consciência, como princípio determinante do mundo do conhecimento ou da ação, ou ao menos como capacidade de iniciativa em tal mundo” (ABBAGNANO, 2003, p. 929-930). O sujeito moderno engloba os dois significados. Segundo Abbagnano, o primeiro deles, gramatical, pertence à tradição filosófica antiga e permanece há muitas gerações. Já o segundo significado teve início com Immanuel Kant, filósofo do século XVIII, cujo método pode ser denominado como reflexivo, já que reflexão é um movimento pelo qual o sujeito, a partir de suas próprias operações, volta-se sobre si mesmo.

Em todos os juízos sou sempre o sujeito determinante da relação que constitui o juízo. [...] Mediante este eu, ou ele, ou aquilo (a coisa) que pensa, não é representado mais do que um sujeito transcendental dos

pensamentos = x, que é conhecido somente pelos pensamentos que são seus predicados, e do qual, separadamente, não podemos ter o mínimo conceito. (KANT, 2005, p. 259)

A partir deste pensamento de Kant, pode-se reconhecer a mudança de um velho para um novo significado de sujeito. O sentido tradicional do termo – “o eu é sujeito na medida em que seus pensamentos lhe são inerentes como predicados” – dá lugar a um novo significado: “o eu é sujeito na medida em que determina a união entre sujeito e predicado nos juízos, [...] que é atividade sintética ou judicante, espontaneidade cognitiva, portanto consciência, autoconsciência” (ABBAGNANO, 2003, p. 930). O sujeito kantiano tem a possibilidade empírica de conhecer a si mesmo, de praticar sua liberdade e autonomia. É o encontro entre a subjetividade e a objetividade da razão.

Ao longo do século XIX, outros pensadores também contribuíram para enriquecer e problematizar a ideia de sujeito. Soren Kierkegaard, por exemplo, traz a primazia da subjetividade, ao dar mais importância à verdade subjetiva do que à objetiva. Indo além da visão filosófica, ele aborda a psicologia do homem, afirmando a sua liberdade de escolha como constitutiva do sujeito. Além disso, rejeita a ideia de um indivíduo como ser, o que existe é um estado de constante vir-a-ser, dado pelo uso que faz desta liberdade. Segundo Kierkegaard, para o sujeito,

[...] a noção de verdade como identidade do pensamento e do ser é uma quimera da abstração [...] não porque de fato não exista esta identidade, mas porque o conogsciente é um indivíduo existente, e para ele a verdade não pode ser uma identidade deste tipo enquanto ele vive no tempo. (KIERKEGAARD, apud. MODIN, 1981, p. 69)

Para Kierkegaard, a existência é o modo de ser do homem e, dessa forma, ele está em contínuo devir. O indivíduo não é perfeito porque não está totalmente acabado, está em fase de produção, de aperfeiçoamento, operações pelas quais ele mesmo é responsável.

Em 1908, no ensaio intitulado “O humorismo”, o dramaturgo italiano Luigi Pirandello faz reflexões sobre as máscaras sociais, a impossibilidade de um completo autoconhecimento e a dialética da realidade e da ilusão. Assim como o ator esconde o seu “eu” para representar um personagem, o indivíduo também mascara o seu “eu” para representar diversos papéis sociais. O sujeito, portanto, está em constante conflito consigo mesmo devido a este entrecruzamento de seus “eus”.

A ordem? A coerência? Mas se temos dentro de nós quatro, cinco almas (“eus”, “selves”) em conflito entre si: a alma instintiva, a alma moral, a alma afetiva, a alma social? E conforme domine esta ou aquela, posiciona-se nossa consciência: e nós consideramos válida e sincera aquela interpretação fictícia de nós mesmos, de nosso ser interior que ignoramos, porque não se manifesta nunca por inteiro, porém ora de um modo, ora de outro, conforme as circunstâncias da vida (PIRANDELLO, 1999, p. 75).

Já Friedrich Nietzsche vai criticar o “penso, logo existo” de Descartes, considerando que o “eu” se resume apenas ao sujeito gramatical da sentença. Tal como Sigmund Freud, de quem antecipa alguns pontos, Nietzsche não acreditava em um “eu” unitário. Com Freud, a ilusão de unidade do sujeito se desfaz inteiramente. Ele expõe ao mundo um indivíduo cujo psiquismo é cindido, não apenas em instâncias diferenciadas, mas também antagônicas. Freud retirou a consciência do centro do psiquismo – ela que, até o final do século XIX, foi a figura central do pensamento filosófico – e caracterizou um sujeito centrado no desejo. No texto “Uma dificuldade no caminho da psicanálise”, de 1917, ele afirma a respeito do sujeito que: “O que está em sua mente não coincide com aquilo de que [se] está consciente... *o ego não é o senhor da própria casa*” (FREUD, 2009, p. 178). Assim, ele conclui que o homem não governa sua subjetividade, seu psiquismo inconsciente é que determina o consciente.

Estes são apenas alguns dos pensadores que analisaram a noção de sujeito moderno, e a mais significativa de todas estas ideias é a visão que o homem passou

a ter de si mesmo. Desde finais do século XIX, ele se vê, consciente ou inconscientemente, como um sujeito singular e dividido em instâncias antagônicas, um sujeito múltiplo em constante transformação. O principal interesse de Sá-Carneiro é este sujeito moderno e a construção de sua identidade.

Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2005, p. 7) afirma que os homens modernos têm dificuldade em construírem uma imagem própria, pois enfrentam uma crise de identidade, que “é vista como parte de um processo que está deslocando estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social”.

Hall propõe, a partir do sujeito, três concepções de identidade, do Iluminismo, sociológico e pós-moderno. A ideia de sujeito na época do Iluminismo, bastante individualista, está baseada na noção de um indivíduo totalmente centrado, unificado, racional. Há nele um núcleo interior que surge com o nascimento e que, mesmo sendo desenvolvido, permanece essencialmente o mesmo durante toda a sua vida. A identidade da pessoa é esse centro essencial e unificado do “eu”.

Um modelo mais coletivo de identidade vai se desenvolvendo à medida que elas se tornam mais complexas. Para esta nova sociedade, também outra noção de sujeito é necessária. Assim, surge o sujeito sociológico, para refletir a complexidade do mundo moderno e a consciência de que o núcleo interior do sujeito não é autônomo e autossuficiente, mas sim formado na relação com outras pessoas e com os diversos espaços que ele habita. Segundo essa concepção,

[...] a identidade é formada na interação entre o ‘eu’ e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu’ real, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem. (HALL, 2005, p. 11)

Portanto, para construir sua própria identidade e chegar ao autoconhecimento – uma tarefa bastante difícil – é indispensável o contato com o outro. Contemporâneo e colega de Sá-Carneiro, o modernista português Almada Negreiros, na conferência “Direcção única”, explica que para um indivíduo chegar a si mesmo deve ser por meio de “três unidades a que pertence: o mundo, aquela das cinco partes do mundo onde está a sua terra, e a sua terra”, ou seja, num processo isolado nenhum homem alcança o autoconhecimento.

O indivíduo está tão longe de si mesmo que para chegar até si tem primeiro que dar a sua volta ao mundo, completa, até o ponto de partida. E todo aquele que queira encontrar dentro de si mesmo a sua própria personalidade, ficará romanticamente sozinho no meio das multidões, na mais terrível solidão de todos os tempos, uma solidão onde o próprio deserto está cheio de arranha-céus e as ruas inundadas de gente! O indivíduo nunca pertenceu a si mesmo. Pertence em absoluto à sua colectividade [...] É um jogo simultâneo da colectividade para os seus indivíduos e de cada indivíduo para a sua colectividade. (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 763)

Dessa forma, é possível afirmar que a constituição da identidade individual sempre vai entrelaçada com a coletiva, e o ser humano somente se identifica quando se compreende como parte de um grupo, de uma cultura, de uma tradição. Não há ser humano que se desenvolva plenamente como tal, sem raízes em uma comunidade. Cada identidade pessoal se constitui de sua relação com os outros, assim como cada identidade coletiva se constitui na relação com as outras identidades coletivas, que se fazem presentes como alteridades porque resistem a ser por completo aprisionadas, medidas, reduzidas à própria compreensão.

A terceira concepção de identidade proposta por Hall, a do sujeito pós-moderno, surge da anterior mas vai um passo além: sugere o descentramento do sujeito. Este não tem uma identidade unificada e estável, é formado por uma fragmentação em várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-

resolvidas, não unificadas ao redor de um “eu” coerente. Assim, o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos.

Apesar de este sujeito pós-moderno descrito por Hall só aparecer em meados do século XX, nos textos de Sá-Carneiro ele está presente em alguns personagens, os quais já têm a identidade fragmentada. Estas identidades talvez ainda não sejam tão diversas e fragmentadas como na pós-modernidade, mas sem dúvida estão um passo além da identidade do sujeito sociológico.

O desafio de Sá-Carneiro é representar este sujeito moderno plural, geralmente um artista, que, embora se sinta deslocado, depende da sociedade e dos outros indivíduos – mesmo que se trate do próprio “eu” duplicado – para formar sua identidade e buscar o autoconhecimento. Para isso, o escritor português dialoga com diversas frentes, dentre elas o duplo, o sobrenatural e o Decadentismo, conceitos importantes para este trabalho.

Em textos literários, uma das formas de representar a identidade fragmentada do sujeito moderno é pelo duplo. Porém, não foi nesta situação que esta temática surgiu. Ao contrário, o duplo é um tema bastante recorrente na literatura mundial desde a Antiguidade, e aparece das mais diversas formas: gêmeos, sócias, reflexos, sombras, desdobramentos, etc. Tanto o “eu” fragmentado como a difícil relação eu-outro podem ser representadas pelo duplo. Portanto, ao se falar de uma relação entre personagem e seu duplo, seja ele um outro externo ou um “outro” interno, não é possível não relacionar com a questão da identidade. Por ser construída a partir da relação eu-outro, a identidade é problematizada: ao conviver com o outro, o “eu” passa a se constituir como sujeito e a afirmar sua identidade. Assim, a identidade é sempre um processo em construção e necessita o reconhecimento da alteridade para a sua afirmação.

Analisar a tão abrangente temática do duplo não é tarefa fácil, tanto pelos variados contextos nos quais aparece, como pelas incontáveis transformações que sofreu no decorrer do tempo. Ana Maria Lisboa de Mello, em “As faces do duplo na

literatura” (2000), assegura que, independentemente da diversidade de realizações e representações do duplo, as histórias em que ele aparece

[...] geralmente apresentam uma face invariável de impasse, propiciadora de um sentimento de insegurança e mistério, nem sempre totalmente decifrável, nem sempre de compreensão plena, mas, nem por isso, menos estimulante. [...] o tema do duplo goza de uma popularidade constante e a explicação para o seu incessante reaparecimento provavelmente reside no fato de o mesmo dizer respeito a questões por demais inquietantes e conflituosas para o ser humano: “Quem sou eu?” e “o que serei depois da morte?” são indagações perenes que se projetam na criação artística de todos os tempos e sugerem representações do desdobramento do Eu que pensa e, ao mesmo tempo, é objeto da reflexão. (MELLO, 2000, p. 111)

Desde a Antiguidade até o século XVI, a concepção unitária do homem, ou seja, o “postulado da unidade da consciência, da identidade de um sujeito, única e transparente” (BRAVO, 2000, p. 267), fazia com que o duplo simbolizasse, geralmente, o idêntico, e fosse retratado como gêmeos ou sócias, personagens que apresentam perfeita semelhança física – e, muitas vezes, comportamental – mas que são dotados de identidade própria e que, portanto, sustentam uma subjetividade autônoma.

O progressivo abandono da concepção do duplo apenas como manifestação do homogêneo se dá a partir do final do século XVI. É nesta época, devido ao “pensamento da subjetividade, lançado pelo século XVII ao formular a relação binária sujeito-objeto” (BRAVO, 2000, p. 263), que ocorre uma abertura para o espaço interior do sujeito e uma mudança radical na concepção do duplo, que se torna representante também da desagregação da personalidade.

Segundo Nicole Fernandez Bravo, no *Dicionário de Mitos Literários* (2000, p. 261), é apenas a partir do século XVIII, com o Romantismo, que houve a difusão do termo “duplo”, abrangendo não apenas seres semelhantes, mas também, e principalmente, o aspecto subjetivo desta duplicidade:

O termo consagrado pelo movimento do romantismo [alemão] é o de *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por “duplo”, “segundo eu”. Significa literalmente “aquele que caminha do lado”, “companheiro de estrada”. Endossamos a definição dada pelo próprio Richter: “assim designamos as pessoas que se vêem a si mesmas”. O que daí se deduz é que se trata, em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade.

Nos séculos XIX e XX, quando o duplo passa a representar, respectivamente, a divisão do “eu” e seu fracionamento infinito, já não é mais a unidade que se problematiza, e sim a heterogeneidade.

Entre o personagem e seu duplo se estabelece uma tensão que se resolve em termos de afinidade e rechaço, cumplicidade e ódio. No geral, a estupefação inicial e a simpatia cedem lugar à angústia: o primeiro eu, aterrorizado pela presença de um ser que quebrou sua percepção da realidade intui que precisa salvaguardar sua integridade física e mental.

Pierre Jourde e Paolo Tortonese, em *Visages du doublé, un thème littéraire* (1996), referem-se ao duplo como um tema fantástico por excelência:

Se o fantástico é o gênero que, por excelência, instaura a dúvida e o mal-estar no centro das relações entre o sujeito e o mundo, o enfrentamento do sujeito consigo mesmo representa a forma mais intensa deste mal-estar: não é mais um setor do sujeito que se encontra implicado na dúvida e na perversão das relações com o exterior – que se trata da razão, da imaginação ou da percepção –, mas sim o sujeito inteiro, em bloco, levando com ele o mundo inteiro. (JOURDE; TORTONESE, 1996, p. 39)⁶

O duplo se imbuía no gênero fantástico – uma das vertentes que trabalham com o sobrenatural – por dois rasgos fundamentais: o confronto do real (o

⁶ No original: “Si le fantastique est le genre qui par excellence instille le doute et le malaise au cœur des rapports entre le sujet et le monde, le face-à-face du sujet avec lui-même représente la forme la plus intense de ce malaise: ce n’est plus un secteur du sujet qui se trouve impliqué dans la doute et dans la perversion des rapports avec l’extérieur – qu’il s’agisse de la raison, de l’imagination ou de la perception –, mais le sujet tout entier, en bloc, entraînant avec lui le monde tout entier”.

personagem original) e do sobrenatural (seu duplicado), e a transgressão das leis físicas que regulam a ordem natural das coisas, pois o desdobramento resulta inexplicável cientificamente desde as coordenadas de espaço e tempo. Além disso, constitui, como todo fenômeno sobrenatural, um fator que provoca, e portanto reflete, a incerteza da percepção da realidade e do próprio eu. A existência do impossível, de uma realidade diferente, conduz, por um lado, a duvidar da realidade e, por outro e em relação direta, a duvidar acerca da própria existência: “o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade” (ROAS, 2002, p. 9)⁷.

O gênero fantástico é uma alternativa à “versão oficial do mundo” oferecida pela literatura realista, mas que se apóia sempre nas convenções de realismo: para que o acontecimento sobrenatural resulte verossímil, é necessário que a narrativa se ambiente em um mundo cotidiano construído com técnicas realistas.

Assim, o fato de que o duplo apareça em uma atmosfera facilmente reconhecível pelo leitor é inerente à função transgressora do fantástico: subitamente, algo tão real e palpável como o próprio corpo se converte em um elemento sinistro e inaceitável num mundo análogo ao nosso. Já na literatura romântica, o duplo veio a demonstrar que o desconhecido não se observa unicamente nos cemitérios ou nos castelos góticos, mas no próprio ser humano. Talvez por isso, por sua aparência verdadeiramente humana, tenha podido manter seu halo sinistro com maior competência que outras criaturas sobrenaturais.

O ponto de vista narrativo adotado nos relatos sobre duplos é geralmente em primeira pessoa: o próprio personagem duplicado narra suas experiências. A preponderância do narrador protagonista tem relação direta com o caráter subjetivo da experiência do desdobramento: por se tratar de um tema intrínseco à identidade, parece mais oportuno apresentá-lo desde o próprio eu.

⁷ No original: “lo irreal pasa a ser concebido como lo real, y lo real, como posible irrealidad”.

Segundo C. F. Keppler, em *The literature of the second self* (1972, p. 11), a narração em primeira pessoa favorece o protagonista ante o leitor: ele resultaria mais acessível ao receptor, enquanto o duplo pareceria um sujeito enigmático e sinistro. Mas o efeito que comumente pretende provocar o autor de relatos fantásticos no leitor é uma profunda sensação de instabilidade; quando é o próprio protagonista quem toma a voz, o efeito de insegurança a respeito da voracidade do explicado se incrementa. Dessa forma, costuma ser habitual que a confiança do narrador protagonista, dirigida principalmente para fazer crível a existência do duplo, fique duvidosa desde a primeira linha do relato, suscitando o sentimento de incerteza característico do gênero.

Ítalo Calvino explica que o relato fantástico nasce com a intenção declarada de representar a realidade do mundo interior, subjetivo, “dando a ele uma dignidade igual o maior que a do mundo da objetividade e dos sentidos” (CALVINO, 1985, p. 41)⁸. Por esse motivo os artistas Modernistas, que aspiravam ampliar a realidade objetiva imposta pelo Positivismo, encontram na literatura fantástica uma fonte de inspiração, inclusive Sá-Carneiro, que usa diversos elementos sobrenaturais em seus textos, com o objetivo de problematizar a questão do sujeito.

Outro grande diálogo que se nota em sua obra é com o movimento artístico que ficou conhecido como Decadentismo. Também contrário à racionalidade positivista, tem em Baudelaire o seu “ponto de partida” (MORETTO, 1989, p. 20), a grande inspiração para seus artistas, que já são de uma geração posterior. Como explica Fúlvia Moretto, na introdução de *Caminhos do decadentismo francês* (1989, p. 33), Decadentismo

[...] é o extremo e exacerbado individualismo, mais acentuado do que o romântico, é um cansaço de quem vive os últimos tempos mas que, ampliando-se, ultrapassa seus limites históricos [...] Com o Decadentismo

⁸ No original: “dándole una dignidad igual o mayor que la del mundo de la objetividad y de los sentidos”.

[...] a poesia não será mais um psicologismo mais ou menos especulativo, mas um *eu* isolado diante de uma interrogação metafísica, diante de uma realidade que o ultrapassa infinitamente. Sabe que a razão não lhe dará respostas. Resta-lhe o caminho da intuição solitária, para responder a todos os porquês que o angustiam e que só ele ouve em sua solidão. (MORETTO, 1989, p. 33)

Sá-Carneiro se colocou em intenso contato com as artes e literaturas correntes na Europa, sobretudo na França, e, a partir disso, elaborou sua obra. Leitor atento de Baudelaire, dos Decadentistas e de escritores que trabalham com o sobrenatural, soube aproveitar o contato com suas influências, mas o transcendeu. Sua peculiaridade é justamente a maneira como representa os desdobramentos do sujeito moderno.

Antes de passar ao primeiro capítulo, é interessante fazer uma ressalva: questões biográficas não serão consideradas. Uma característica dominante em análises sobre a obra deste escritor é considerar sua biografia como indispensável para a leitura de seus textos ficcionais. Em geral, são feitas leituras focadas nas semelhanças entre vida e obra – ou ao menos apontando estas semelhanças e as usando como suporte para as análises – centradas em questões como saudosismo da infância, morte prematura da mãe, dificuldade no relacionamento com o pai e com o mundo em geral, necessidade de se refugiar na criação artística, falta de interesse pela vida prática, incapacidade de distinguir a fronteira entre realidade e fantasia e, principalmente, o fato de ele ter cometido suicídio e de este tema ser bastante recorrente em sua obra. É certo que essas questões estão presentes nas obras e, pelos dados biográficos e pelo conteúdo das cartas que o escritor trocava com seus amigos, também o atormentavam na vida cotidiana. Contudo, uma simples comparação entre esses dois âmbitos reduz o valor dos textos a uma reprodução de sua vida, quando a criação artística, na verdade, vai muito além.

Fernando Cabral Martins, em *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro* (1997, p. 13), critica o uso indiscriminado e exagerado de dados biográficos para

analisar as obras deste escritor português: “o objecto privilegiado dos comentários críticos produzidos ao longo dos anos tem sido a conjectura da sua personalidade, mais do que a sua obra”, como se a obra fosse um “mero documento da vida”. Cabral Martins afirma que foi criado um “mito Sá-Carneiro” e, como todo mito, tem um “poder alucinatório”: além de sua vida de “grande herói da causa moderna” acabar ganhando mais destaque que a obra, a qual só serve para corroborar o mito, ela funciona como crítica literária (CABRAL MARTINS, 1997, p. 21).

É preciso lembrar que literatura, mais do que a fabricação de objetos de arte, é a produção de uma voz discursiva que se insere num debate mais amplo. As obras são microcosmos representativos do que o escritor quer discutir, impõem ao leitor um exercício reflexivo que o leva a abalar visões de mundo estabelecidas, não se limitam a estabelecer um relato pessoal, por mais que referências biográficas sejam encontradas. Portanto, para evitar qualquer reducionismo, dados biográficos não estão presentes nas análises feitas neste trabalho.

Antes de encerrar esta Introdução também é importante frisar que os textos de Sá-Carneiro são bastante complexos e permitem diversas leituras. Inclusive, esta é uma das características mais marcantes de sua obra: os textos geram muitas perguntas e, ao mesmo tempo, respostas variadas, mas nenhuma delas conclusiva. Suas narrativas não pretendem representar o real ou seguir uma lógica objetiva, mas sim provocar, espantar e quebrar qualquer ordem de expectativa do leitor. Portanto, as análises presentes nesta pesquisa são baseadas em opções de leitura, sempre tendo em vista que há inúmeras outras possibilidades.

1 EU E O MUNDO: O INDIVÍDUO E A SOCIEDADE

Perdão. A maior parte da gente faz um grande número de coisas que não gosta de fazer e que podia muito bem deixar de fazer. Mas fá-las porque toda a gente as faz: ninguém se deita às oito horas da noite. Eu, quando me apetece deitar-me a essa hora, deito-me. Os outros não o fazem, mesmo que tenham muito sono, simplesmente *por que ninguém se deita às oito horas*. Eis uma das poucas coisas de que me posso orgulhar na minha vida: *nunca fiz nada que não gostasse de fazer e que pudesse deixar de fazer*. Por isso, não fumo e raras vezes me tenho embebedado. (OI, p. 307)

Este é um trecho de *O incesto*, escrito entre abril e julho de 1912 e que fecha o volume *Princípio*, o primeiro livro de textos em prosa publicado por Mário de Sá-Carneiro. *O incesto* apresenta a história de Luís de Monforte, um escritor de 40 anos que, em sua juventude, foi abandonado pela esposa, a “perversa e linda” (OI, p. 302) atriz Júlia Gama, que fugiu “para o estrangeiro com o secretário da legação da Áustria” (OI, p. 305). Ela também deixou para trás a filha, Leonor, que foi criada pelo pai. Ao se encontrar destroçado pelo sumiço da mulher, sua filha e sua arte evitaram seu suicídio e o impulsionaram a seguir adiante.

A filha... Mas a filha podia ser, ia ser o refúgio da sua vida!... Uma consolação e uma obrigação ao mesmo tempo. Viveria para ela...

... E para outra coisa também... para outra coisa! – descobriu humilhado. Sim! havia uma outra coisa que o ia fazer viver: Ao pegar no revólver – terrível egoísmo! Terrível vaidade humana! – entrevira, claramente entrevira, uma sala inteira, hipnotizada, batendo palmas... gritando... gritando...

A glória... (OI, p. 306)

Já em idade de casar, Leonor assume compromisso com o jovem Carlos, filho de um grande amigo de seu pai, o médico Paulo de Noronha, o que deu bastante satisfação a Luís, já que “o filho do doutor reunia com efeito todas as qualidades que um pai extremoso pode exigir a um noivo. Excelente rapaz e belo

futuro” (OI, p. 317). Porém, Leonor começa a apresentar problemas de saúde e, apesar de todas as tentativas para curá-la – como uma temporada num sanatório na Suíça, onde conhece Cristiano Ussing, um estudante dinamarquês que lhe garante que sua irmã é extremamente parecida com ela, “tanto como se fossem irmãs gêmeas” (OI, p. 325) –, a jovem falece em decorrência da tuberculose.

Luís de Monforte, mais uma vez destroçado pela perda, não mais encontra na arte um consolo para sua dor e passa os dias rodeado por todos os objetos que pertenceram a sua filha, numa tentativa de mantê-la junto a ele. Dois meses depois, resolve refazer viagens que fez com ela e, após percorrer algumas cidades européias, regressa ao sanatório suíço, onde se depara com Magda, irmã de Cristiano e cópia fiel de Leonor. “Uma semana depois, Cristiano morria e – seis meses mais tarde – com um espanto inconcebível, soube o Dr. Noronha em Lisboa do casamento do seu amigo Luís de Monforte com Magda Ussing” (OI, p. 336).

O trecho selecionado que abre este capítulo apresenta não a voz de Monforte, mas sim a do narrador, uma figura bastante singular na obra de Sá-Carneiro, pois não é um personagem da história de Luís de Monforte, mas a interrompe para falar de si – um homem, escritor, de 22 anos – e expor considerações pessoais sobre diversos assuntos. No trecho em questão, o narrador apresenta sua opinião sobre as convenções sociais, as quais supostamente devem ser seguidas por todos os que fazem parte da mesma sociedade. Porém, a maior parte dessas convenções é repetida pelos indivíduos sem nenhum motivo ou gosto pessoal e ele não aceita esta situação, tomando suas próprias decisões e se afastando do que seria considerado normal ou aceitável.

É claro que neste trecho ele fala de assuntos banais, como a hora de ir dormir, o fumo ou a bebida. Mas, considerando-se que durante o texto ele apresenta um discurso social bastante contundente, e que, algumas vezes, chega a parar a narração para explicitar suas críticas à sociedade, suas considerações podem ser estendidas a tópicos muito mais polêmicos, como o suicídio, a educação que deve

ser dada às mulheres ou o papel da literatura⁹. Assim, esse narrador-artista, que se recusa a fazer coisas somente porque “toda a gente faz”, propõe um discurso divergente daquele convencionado socialmente, apresentando um ponto de vista diferente sobre diversos assuntos, provavelmente jamais cogitado por grande parte das pessoas que simplesmente aceitam e repetem as atitudes da maioria.

Dar um ponto de vista alternativo ao do senso comum, que faz com que o sujeito pondere sobre a vida, pode ser considerado como um propósito da arte e, mais especificamente, da literatura. Sá-Carneiro, ao recheiar seus textos de personagens desajustados ao mundo em que vivem e que mostram ideias variadas, sem dúvida traz inúmeras possibilidades de reflexão.

É sabido que, em suas obras, Sá-Carneiro traz como foco central a análise do sujeito, “o exame cerrado de si mesmo”, que sugere Peter Gay como característica distintiva das obras Modernistas. Em *O modernismo em Sá-Carneiro* (1997, p. 143), Fernando Cabral Martins diz que a “cisão do Eu” e a “proliferação de duplos” caracterizam tanto sua poesia quanto sua prosa. Ao longo de sua obra, Cabral Martins usa diversas expressões para se referir a este “eu”: “eu metade”, “eu intermédio”, “eu-quase”, “eu-ter-sido”, “eu-labirinto”, eu que “é-e-não-é o mesmo”, entre outras. Esta diversidade de classificações confirma a complexidade que o escritor português fez da individualidade psicológica, da experiência fechada no interior do “eu”, sua marca. Em busca do autoconhecimento, percebe-se que estes “eus” – que, geralmente, não conseguem se encaixar na sociedade – são plurais, cindidos, desdobrados em outros “eus”. Porém, mesmo apresentando inadequação social, não estão isolados do mundo que os cerca, e Sá-Carneiro não deixa de apresentar como se dão as relações dos “eus” de seus personagens com o exterior onde estão inseridos.

⁹ Assuntos que serão desenvolvidos no decorrer desta pesquisa.

O indivíduo está imerso numa sociedade e depende dela para se constituir. Norbert Elias, em *A sociedade dos indivíduos* (1994) faz um estudo sobre a relação entre estes dois termos – sociedade e indivíduos – que, a princípio, parecem ser entendidos por todos, mas que, na verdade, têm significados difíceis de serem estabelecidos. Elias aponta dois opostos campos de estudo das sociedades: o primeiro trata de formações sócio-históricas “como se estas tivessem sido concebidas, planejadas e criadas, tal como agora se apresentam ao observador retrospectivo, por diversos indivíduos ou organismos” (ELIAS, 1994, p. 63), e o segundo adota “modos de explicação extraídos das ciências puras ou aplicadas (ELIAS, 1994, p. 64), frequentemente tratando com desdém as abordagens de formações sócio-históricas. Após verificar os modos de pensamento das duas correntes, Elias conclui que

[...] essas duas idéias – a consciência que temos de nós mesmos como sociedade, de um lado, e como indivíduos, de outro – nunca chegam a coalescer inteiramente. [...] Toda sociedade humana consiste em indivíduos distintos e todo indivíduo humano só se humaniza ao aprender a agir, falar e sentir no convívio com outros. A sociedade sem os indivíduos ou o indivíduo sem a sociedade é um absurdo. (ELIAS, 1994, p. 67)

Almada Negreiros, na já citada conferência “Direcção única”, traz para a literatura as mesmas indagações do sociólogo Norbert Elias. Utilizando-se da história de Adão e Eva, por ser conhecida por todos e “porque ela não consente nenhuma espécie de divergência nos comentários” (NEGREIROS, 1997, p. 756), ele faz apontamentos sobre a impossibilidade de o indivíduo existir isoladamente e a necessidade de se viver na coletividade. Segundo o escritor, ela é formada por todos os indivíduos e cada um deles só participa da vida se não for de forma isolada. Os dois – coletividade e indivíduo – são “valores iguais, recíprocos, que dependem um do outro e que isoladamente se suicidam por suas próprias mãos” (NEGREIROS, 1997, p. 766). Porém, ao mesmo tempo em que precisam estar em conjunto para

viverem, os indivíduos não conseguem se comunicar pois todos são diferentes, o que gera a “maior das desgraças humanas” (NEGREIROS, 1997, p. 761), que os acompanha desde o início dos tempos:

[o] próprio isolamento, [a] própria solidão. Seja qual for o século em que fale o gênio, todos os gênios coincidem no mesmo. E quanto mais a Terra vai se enchendo de gente, quanto mais a Humanidade se multiplica, maior se vai tornando ainda a solidão de cada um dos seus indivíduos. (NEGREIROS, 1997, p. 761)

O personagem principal do texto *Mistério* tem consciência desta solidão. Escrito em agosto de 1913, *Mistério* narra a história de um artista amargurado, tão entediado que, como descreve o narrador, “após um sono seguido de dez horas, [acorda] morto de sono para viver mais um dia igual e vazio da sua vida...” (M, p. 465). Para ele, a amizade “não passa de uma idéia falsa” (M, p. 467), mesmo quando as pessoas acreditam sinceramente nela, justamente porque ninguém consegue conhecer integralmente o outro.

A incompreensão!

Fora esta barreira em que sempre tropeçara e em sempre havia de tropeçar – era irremediável, demasiadamente o sabia.

De resto, essa barreira entrepunha-se entre todos os homens – os perpétuos isolados. Apenas a *maioria* se contentava em trocar olhares, sinais vagos, de cada margem do abismo. E nenhuma destas almas diligenciava sequer aproximar-se da outra que existia além do precipício! (M, p. 466-467)

O protagonista coloca a incompreensão como comum a todos os homens, mas para ele é mais angustiante porque sabe que é uma barreira intransponível. Como o indivíduo e a sociedade são interdependentes, torna-se mais difícil ainda a relação com o mundo para estas pessoas que, como ele, não pertencem à maioria que se contenta apenas com o pouco que conhece dos demais, à distância.

Porém, neste caso, trata-se de um artista, “um criador” (M, p. 463), que se distancia cada vez mais da realidade objetiva e cria para si uma vida “irreal” (M, p. 468). Seu ideal é encontrar alguém que compreenda inteiramente a sua alma, como se ela fosse uma obra de arte. Quando finalmente encontra este alguém, que pode ser lido como uma duplicação de si mesmo, muda radicalmente seu estado de espírito e passa a ser “radiosamente feliz” (M, p. 472), não apenas por “*haver alguém que o conhecia*”, mas sobretudo por, a partir do conhecimento do outro, conhecer-se a si mesmo – “só agora é que se conhecia” (M, p. 473)¹⁰.

Para compreender melhor como o sujeito moderno foi representado por Sá-Carneiro, é interessante apresentar brevemente o espaço em que ele se inseria e as convenções sociais da época, para então verificar de que forma sua produção artística dialoga com o mundo em que vivia.

Na segunda metade do século XIX, com a crescente construção de estradas de ferro por toda a Europa, a industrialização se desenvolveu consideravelmente. A ciência moderna se colocou a serviço do progresso e, para melhor atender à rapidez de suas demandas, foi adotada a divisão do trabalho científico no lugar do saber enciclopédico, acarretando a reorganização universitária. Assim, a maioria das atividades humanas passou a ser permeada pela objetividade científica, pela mentalidade pragmática e laica, características que fazem parte do pensamento Iluminista. Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, em *Dialética do Iluminismo* (1947), afirmam que o “programa do Iluminismo era o de libertar o mundo da magia. Ele se propunha dissolver os mitos e derrubar a imaginação com a ciência” (apud. REALI; ANTISERI, 2003, p. 665).

Alguns ideais iluministas levados ao extremo deram origem ao Positivismo, “uma luta contra todas as metafísicas, contra todos os transcendentalismos e idealismos, considerados modos de pensamento obscurantistas e regressivos”

¹⁰ Identidade, alteridade, duplicação e arte são assuntos tratados nos próximos capítulos deste trabalho.

(MONDIN, 1981, v. 3, p. 112). Em 1848, Auguste Comte fundou a Sociedade Positivista, que se propunha a ordenar as ciências experimentais, considerando-as o modelo por excelência do conhecimento humano, em detrimento de especulações metafísicas ou teológicas. Nesta concepção filosófica, é afirmada a superioridade da ciência sobre todas as outras formas de compreensão da realidade, por ser a única capaz de apresentar benefícios práticos e alcançar autêntico rigor cognitivo.

A segunda metade do século XIX registrou o êxito dessa mentalidade, que reconhece na ciência não só a forma de conhecimento ideal, mas também a única válida, já que os cientistas vinham fazendo descobertas sobre aspectos da natureza e do homem até então desconhecidos. Portanto, pode-se dizer que o Positivismo é consequência lógica dos triunfos da ciência, de um lado, e dos insucessos da metafísica, do outro.

Porém, percebe-se que a isenção, a imparcialidade e a objetividade, metas da ciência moderna (e do Positivismo), não são possíveis, pois toda criação surge na imaginação de alguém, seja ele metafísico, artista, cientista ou participante de qualquer outra atividade. Portanto, todo descobrimento científico parte do imaginário do cientista, já que “necessita de histórias anteriores de criação, de imagens de naturezas diversas que mobilizem o pensamento e a ação” (HISSA, 2002, p. 60). Ou seja, a imaginação está sempre envolvida no processo, e seu fundamento subjetivo supostamente não se enquadraria nas exigências da ciência moderna. A solução encontrada foi dividir a imaginação numa ilusória oposição. De um lado, positivamente conceituado, apresenta-se o imaginativo, uma imaginação controlada ligada à virtude, à reflexão e ao progresso, alcançados pela manutenção das leis, dos valores. Do lado oposto, de sentido pejorativo, aparece o imaginário, uma imaginação fora do controle que quer a transformação e, assim, prejudicaria o desenvolvimento “correto” do indivíduo e da sociedade em que ele está inserido. Northrop Frye, em *Fábulas de identidade* (2000, p. 178), afirma que “o imaginário pertence ao indivíduo melancólico e a seus caprichos; o imaginativo é incorporado à

ordem natural e humana estabelecida pelo decreto divino”, portanto, o primeiro deve ser evitado e mesmo combatido.

A melancolia atrai a atenção dos pensadores desde a Antiguidade. Segundo os gregos, era resultado do excesso de “bile negra”, um dos humores que governavam o temperamento humano. *O homem de gênio e a melancolia*, um texto atribuído a Aristóteles, abre com a seguinte pergunta: “Por que todos os homens considerados excepcionais são melancólicos?” (ARISTÓTELES, 1998, p. 8). Assim, a loucura e a genialidade são colocadas lado a lado e a diferença entre elas se daria apenas pela quantidade de bile negra presente no organismo. Já na Idade Média a melancolia passa a ser conhecida pelo termo “acédia”, que era “um pecado grave, listado por teólogos junto com a gula, a fornicação, a inveja, a raiva” (SCLIAR, 2009, s.p.). Com o predomínio das concepções religiosas nesta época, é atribuída à melancolia uma imagem de distanciamento da fé e das graças divinas. Com isso, o melancólico passa a ser visto como um ser afastado de Deus ou punido por ele (SOLOMON, 2002, p. 273). No Renascimento a idéia grega da melancolia relacionada à bile negra é retomada, e com ela também a relação entre melancolia e genialidade. A partir do racionalismo do século XVIII, é na composição e circulação do sangue e no cérebro que são buscadas as causas da melancolia, e a relação entre este estado de ânimo e a genialidade perde espaço. Além disso, uma percepção maior da vida pessoal, do individualismo, independente de uma autoridade divina ou real, e a busca da felicidade e da alegria passaram a ser um objetivo socialmente valorizado (SOLOMON, 2002, p. 302). Assim, a melancolia torna-se algo a ser combatido, já que se opõe ao ideal do novo contexto social.

Uma nova ordem social começa a ser valorizada e com ela o conhecimento científico médico. Os homens de exceção, melancólicos, são deixados ao esquecimento ou patologizados por um movimento cultural não mais tolerante a uma posição existencial dita melancólica. As explicações científicas e psiquiatrizadas do final do século XIX tomam a melancolia definida em termos de uma loucura. (SOLOMON, 2002, p. 347)

Portanto, no final do século XIX e início do XX, a melancolia era vista como algo que precisava ser combatido. Nesta época, com a valorização da posse material e o pragmatismo como principal filosofia vigente, as pessoas eram vistas, em geral, pelo que eram capazes de oferecer à sociedade, por sua capacidade de produção, e não por suas particularidades. Alguém em estado melancólico volta-se para dentro de si mesmo e não reconhece a igualdade que as convenções sociais impõem, dificultando-se assim sua perfeita integração ao corpo social idealizado pelo Positivismo e, conseqüentemente, permanecendo à margem da sociedade.

Assim, sujeitos melancólicos, voltados a tentativas de autoconhecimento e de produção de uma arte inovadora, não eram muito bem aceitos numa sociedade positivista, mas são a matéria-prima principal das obras de Sá-Carneiro, um escritor sensível para perceber a impossibilidade de homogeneizar os indivíduos com vistas ao progresso social, como pretendia o Positivismo. Um desses sujeitos angustiados e melancólicos que não se enquadram no cenário positivista é o artista de *Mistério*.

O ônibus que o conduzia resvalava agora barulhento de ferragens pela Avenida monumental [...] Disperso, o artista olhou em redor de si. Atentou o panorama que o envolvia e pôs-se a delirá-lo, seguindo-o na sua multiplicidade. Pois o cenário interior do auto-ônibus era inconstante: variava momento a momento em função da paisagem exterior. Ao dobrar as esquinas, os grandes prédios e as árvores [...] Depois, o transeunte que espera o carro num portal [...] a rapariga gentil e européia que se assentava agora ao lado dele [...] E no ambiente da mobilidade, olhando mais, ele distinguia, realmente distinguia à força de concentração, gomos de ar que se entrechocavam e soçobravam em catadupas, vértices esbatidos de luz, calotes de cor, planos que ora volteavam ou se detinham, harmonizando-se bizarramente, e eram assim – com as coisas que sustentavam ou transpassavam – uma beleza nova talvez, em todo o caso bem digna de um pintor imortal. (M, p. 462)

Este trecho, que está logo no início do texto, é relevante para perceber que o artista fisicamente está inserido no mundo, quer dizer, não se isola, está nas ruas, observando o movimento da modernidade. Porém, está disperso, “delirando” sobre o

que vê e criando imagens que vão além da realidade objetiva. E são estas imagens – criadas a partir do real, mas com muito mais elementos fantasiados por ele – que possuem uma beleza que merece ser imortalizada por um grande pintor, e não o mundo real. Como afirma o narrador, sua vida se restringe “ao irreal” (M, p. 468), ou seja, embora esteja fisicamente presente no mundo real, vive em outro, criado por sua imaginação de artista que vê mais além.

Personagens como este artista e tantos outros criados por Sá-Carneiro vivem a angústia de se questionarem a todo instante sobre sua própria existência e sobre a necessidade de se manterem fiéis aos seus próprios projetos de vida e não a leis e ações cotidianas que lhes são atribuídas e que, muitas vezes, são formuladas apenas tomando como base a tradição social. Dotados de consciência desta situação, uma das possibilidades que eles encontram para suportar a vida é a criação de situações evasivas, em que o real e o imaginário passam a caminhar lado a lado, sendo impossível a determinação exata de onde termina um ou se inicia outro.

No caso do artista de *Mistério*, restringir a vida – a qual ele “queria muito” quando “despida de tudo quanto nele o nauseava”, que era “precisamente a vida de todos e de todos os dias” (M, p. 467) – ao irreal foi um escapismo insuficiente. Ele sabia que precisava se ancorar em algo real para conseguir “viver para as suas obras” (M, p. 465), e era isso que o angustiava: “Todo o meu sofrimento provém disto: sou um barco sem amarras que vai bêbado ao sabor das correntes. Se conseguisse lançar âncoras... Mas aonde... aonde?” (M, p. 465).

O artista de *O incesto*, Luís de Monforte, talvez não tenha a mesma consciência do artista de *Mistério* de que necessita prender-se em algo real para realmente produzir suas obras, mas é isso que ele faz em duas ocasiões de sua vida. Primeiro, para superar o abandono da esposa, se refugia na arte mas também em sua filha. Depois da morte da filha, só consegue voltar a criar quando se casa com Magda. É como se essas mulheres, desdobramentos de uma mesma – já que a

filha era parte da esposa e Magda é incrivelmente semelhante à filha –, funcionassem como este elo necessário entre o irreal e a vida cotidiana, permitindo que ele se enquadrasse melhor ao mundo objetivo e, ao mesmo tempo, libertasse sua imaginação e se desenvolvesse como artista.

É possível verificar na obra de Sá-Carneiro meios de evadir-se para outras esferas. O escapismo se dá pela manifestação da crise de identidade e de seus desdobramentos, pela criação de outras realidades e pela idealização de espaços, principalmente Paris. Estas criações possibilitam a concretização de ações que não são aceitáveis pela maioria, que as tomam como loucura, já que fogem à realidade objetiva.

Em Portugal, ainda pairava a frustração de um dia ter sido grande e próspero – na época da expansão ultramarina – e há séculos estar atrasado, tanto técnica e economicamente, como social e intelectualmente, se comparado a países como França ou Inglaterra. A Proclamação da República, em 1910, “não acarretou alterações profundas, nem nas estruturas econômicas e sociais, nem nas tendências ideológicas e estéticas” (SARAIVA, 1982, p. 948). O ambiente social português continuava a não favorecer a modificação de suas instituições: “realidade nacional de povo empobrecido, atrasado social e economicamente, com uma percentagem de analfabetismo única na Europa, com quase um terço da sua população obrigada a emigrar” (LOURENÇO, 1992, p.48).

Ao contrário da capital portuguesa, Paris, cidade símbolo da Modernidade, era o centro artístico que inspirava uma geração de artistas para a produção de uma nova arte que não apenas cantava o progresso e a modernização, mas que revelava o aspecto negativo nascido com a nova ordem estabelecida pelo capitalismo. Paris, “a capital da Europa, [...] a metrópole do mundo e da diversão, a cidade da ópera, da opereta, do balé, dos bulevares, restaurantes, das lojas de departamentos, das exposições universais e dos prazeres baratos e prontos para o consumo” (HAUSER, 2000, p. 789).

Luís de Monforte é um dos personagens de Sá-Carneiro que tem especial interesse por Paris. Num momento de melancolia depois da morte da filha, ele recorda suas idas para a Cidade Luz, destacando os momentos de grande alegria que ali viveu. Com menos de nove anos, deixou pela primeira vez os “largos tristonhos de Lisboa” (OI, p. 330) para se aventurar pela capital francesa e acompanhar a Exposição de 78:

“Nessa viagem tudo o maravilhara. [...] a multidão atravancando as ruas cheias de trens e ônibus, as montras fantásticas dos bazares encantados, as confeitarias a abarrotar de guloseimas esquisitas... os mil pavilhões repletos de coisas lindas, os soberbos palácios da feira colossal e riquíssima que era a Exposição...” (OI, p. 331)

Aos 16 anos, quando “a sua carne despertava para o amor” (OI, p. 331), voltou à Paris e, vendo tantas mulheres esplêndidas, fantasiou “todas as volúpias, todos os êxtases...” (OI, p. 331). Anos mais tarde, em companhia de sua esposa Júlia, fez uma “viagem dourada” à capital francesa, onde desfrutou “a mocidade, o amor, a glória...” (OI, p. 332). Também recordou sua “consagração na Cidade Luz”, com a montagem de sua peça de teatro intitulada *Quimera*, e sua última viagem a Paris, um “mês divino” (OI, p. 332) que passou com a filha.

Sem dúvida, a França, principalmente Paris, é um dos principais centros (senão o principal) para os artistas modernos, a começar por ser a terra de Charles Baudelaire, o fundador do Modernismo segundo Gay. Ele trouxe para suas obras o turbilhão moderno que o rodeava, a representação da mente do sujeito, especialmente via melancolia e tédio, sentimentos dominantes na “transitória” e “efêmera” modernidade (BAUDELAIRE, 1996, p. 25).

Marc Augé chama de antropológico “o lugar do sentido inscrito e simbolizado [...] incluímos à noção de lugar antropológico a possibilidade dos percursos que nele se efetuam, dos discursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza” (AUGÉ, 2010, p. 76-77). “Paris, a capital das artes, cujos louros todos os

artistas ambicionam” (OI, p. 313) é o pensamento comum da época – principalmente entre os artistas – em relação à cidade, que não é mais somente uma cidade, um espaço urbano qualquer, mas sim um lugar com uma significação que ultrapassa a da simples realidade objetiva.

Monforte, ao lembrar suas estadas em Paris, dá à cidade esta significação que ultrapassa a da realidade objetiva. Paris lhe é cara não somente porque nela vivenciou experiências novas, mas principalmente porque, quando atravessa um período de extrema tristeza pela morte da filha, sabe que se refugiando nesta cidade conseguirá amenizar sua angústia, porque nela sua imaginação se expande e ele pode recuperar algo de sua inocência infantil, quando se é, segundo ele, completamente feliz porque ainda não se pode compreender a dor humana.

Ele necessitava sentir-se mais próximo de Leonor e, “com efeito, das terras, era essa a que lhe proporcionava recordações mais numerosas e frisantes da desaparecida” (OI, p. 332), embora o lugar preferido dela fosse uma propriedade que possuíam nos arredores de Lisboa, para a qual voltou antes de morrer com uma “saude infinita do sol e das rosas brancas do seu jardim” (OI, p. 326). Em Paris, Monforte “via a infantilidade” (OI, p. 332) de seus desejos, que deixava suas ações mais livres, como quando se permite comprar um par de pentes de tartaruga parecido com o que sua filha usava, como se a jovem ainda fosse viva, sentindo novamente a alegria de tê-la consigo nem que fosse por alguns minutos.

Sá-Carneiro deixou Lisboa para viver em Paris, um dado biográfico relevante já que vivenciou este turbilhão modernista desde a capital francesa, lugar onde ele aparecia com mais impetuosidade, e desde a capital portuguesa e seu cenário moderno menos intenso, podendo falar com propriedade dos dois cenários em sua obra. Ele é um dentre muitos artistas da época que se refugiam na capital francesa em busca de novidades e inspiração artística. E, em seus textos, também aparecem personagens-artistas que encontram em Paris o cenário ideal para suas aspirações artísticas. É o que ocorre no célebre *A confissão de Lúcio*. Escrito em setembro de

1913, é o texto mais conhecido de Sá-Carneiro e figura como um dos mais importantes do Modernismo português. Nele o narrador, o escritor Lúcio, confessa o que realmente aconteceu no dia em que seu amigo, o também escritor Ricardo de Loureiro, morre – crime pelo qual é condenado e já cumpriu dez anos de prisão – e a suposta esposa de Ricardo, Marta, desaparece sem deixar vestígios. Porém, o crime em si toma proporções muito pequenas frente a todos os acontecimentos perturbadores que ocorrem na vida dos dois amigos artistas.

Os dois se conhecem em um café de Paris, apresentados por um amigo em comum, a caminho de uma festa na casa de uma “americana bizarra” (ACDL, p. 356). A festa, apresentada pela anfitriã como uma condensação de suas ideias sobre a “voluptuosidade-arte” – “Luzes, corpos, aromas, o fogo e a água: tudo se reunirá numa orgia de carne espiritualizada em ouro!” (ACDL, p. 361) – é bastante diferente e chega a assustar Lúcio.

Luzes, perfumes, texturas, cores, música, toda uma composição foi planejada para despertar e ampliar os sentidos dos convidados. A extravagante festa, alucinadora e misteriosa, termina num clímax surpreendente: a morte da americana, como parte do espetáculo que mais tarde Ricardo chama de “*A Orgia do Fogo*” (ACDL, p. 364). É bastante significativo que o primeiro encontro entre Lúcio e Ricardo se dê numa situação artística tão fora do comum, pois antecipa o mistério que permeia o convívio dos dois, principalmente depois da chegada de Marta.

– Paris! Paris! – exclamava o poeta. – Por que o amo eu tanto? Não sei... Basta lembrar-me que existo na capital latina, para uma onda de orgulho, de júbilo e ascensão se encapelar dentro de mim. É o único ópio louro para a minha dor – Paris! [...] De Paris, amo tudo com igual amor: os seus monumentos, os seus teatros, os seus bulevares, os seus jardins, as suas árvores... [...] Entretanto, Lúcio, não creia que eu ame esta grande terra pelos seus bulevares, pelos seus cafés, pelas suas atrizes, pelos seus monumentos. Não! Não! Seria mesquinho. Amo-a por qualquer outra coisa: por sua auréola, talvez, que a envolve e a constitui em alma – mas que eu não vejo; que eu sinto que eu realmente sinto e não sei lhe explicar!...” (CL, p. 370).

É desta forma que Ricardo descreve Paris, com a proporção do “lugar antropológico” descrito por Augé. As atrações parisienses o fascinam, mas o que realmente importa é aquilo que ela desperta nele, que ele chama de “alma”, “auréola”. Esta falta de possibilidade de explicar objetivamente a cidade, podendo apenas senti-la subjetivamente, demonstra que ela já não está sendo apresentada apenas como cidade real: ganhou uma dimensão antropológica.

Segundo Augé, se um espaço já se mostra conquistado, familiar, natural, ele perde seu sentido e passa a representar apenas um tédio absoluto. Enquanto a cidade conquistada representa o real, a imaginada representa o idealizado. Com o espaço tornando-se natural, vem o sentimento de tédio, que só será superado com a procura de um novo espaço, que trará consigo um novo desafio. E para que este novo espaço não seja rapidamente conquistado, instalando-se novamente o tédio, ele deve ganhar o valor de um “espaço antropológico”, ou seja, deve ser associado muito mais à sua representação e simbologia que à realidade propriamente dita. É o que acontece com Ricardo e Lúcio em relação ao amado Paris: não é um espaço novo para eles, mas continua provocando excitação e não tédio.

Para os amigos, o espaço português gera desinteresse pois (supostamente) já se tornou natural e, na ânsia de fugir do tédio, exilam-se em Paris. Assim, o espaço parisiense, onde é possível viver uma vida como artista, numa eterna busca por novas e surpreendentes experiências, ganha destaque. No texto, a capital portuguesa é lembrada por suas “ruas tristonhas de Lisboa do Sul” em que o narrador “descia-as às tardes magoadas rezando o teu nome: O meu Paris... o meu Paris...” (ACDL, p. 371), evidenciando a diferença das duas e a idealização da Cidade Luz.

Ricardo não esconde sua falta de vontade de viver no atrasado Portugal. Deseja Paris, uma morada imersa num turbilhão moderno, como ele próprio. Descreve assim seu desejo de moradia: “Só posso viver nos grandes meios. Quero

tanto ao progresso, à civilização, ao movimento citadino, à atividade febril contemporânea!... [...] Europa! Europa! Encapela-te dentro de mim, alastra-me da tua vibração, unge-me da minha época!” (ACDL, p. 371).

Sôfrego por “Europa!”, da qual Portugal foi excluído, o seu desejo era da grandeza da civilização, de um artista que necessitava ter a liberdade citadina que o atraso português nunca lhe permitiria. Paris, por toda a obra de Sá-Carneiro, é mostrada com ares de sublime e de grandiosidade, sejam as construções, as festas, as conversas, as idas a teatros e cafés, ou a vida boêmia. Ela, com seu estatuto de lugar antropológico, onde há uma mescla entre real e ideal que não pode ser desvendada facilmente, representa ambigüidade e ilusão.

Porém são seus “olhos portugueses” (ACDL, p. 375) que veem Paris e, observando melhor, Portugal só supostamente se transformou em um espaço conquistado, o lugar que naturalmente se opõe à grandeza da Cidade Luz. Na verdade, embora aparentemente seja desprezado, o país natal do narrador e de Ricardo também carrega em si uma ambigüidade, muito mais perturbadora que a do espaço antropológico Paris.

Os dois escritores deixaram Lisboa para fugir do tédio e mergulhar na modernidade parisiense. Porém, “após dez meses, nos fins de 1896, embora o seu grande amor por Paris, Ricardo resolveu regressar a Portugal – a Lisboa, onde em realidade coisa alguma o devia chamar” (ACDL, p. 377). Um ano depois, Lúcio também regressa e toda uma seqüência de eventos transcorre e de fato mudam a vida dos dois: é em Lisboa que Lúcio vive os seis meses que “construíram em verdade a única época feliz da [sua] vida...” (ACDL, p. 379), que Marta é “criada” (ACDL, p. 410) por Ricardo, que uma névoa de mistério envolve a vida de Lúcio, que acontece a traição e o crime, que Lúcio escreve sua confissão, etc. Inclusive Lúcio tenta se estabelecer novamente em Paris, na esperança de fugir não mais do tédio, mas sim de tudo o que estava acontecendo em Lisboa: “Durante a viagem [...] pensava que nunca chegaria a Paris, que era impossível haver triunfado, que

sonhava com certeza – ou então que me prenderiam no caminho por engano; que me obrigariam a tornar a Lisboa” (ACDL, p. 403). Mas pouco depois tem que voltar e não consegue escapar do que havia deixado em Portugal, como se de alguma forma seu regresso fosse exigido.

Assim, percebe-se que de fato Lisboa não é um espaço conquistado, onde o tédio domina Lúcio e Ricardo, mas sim onde sucedem os acontecimentos mais perturbadores da vida dos dois amigos. É na capital portuguesa que habita o mistério, parte mais relevante de toda a narrativa. E Paris acaba se tornando não mais o lugar para fugir do tédio português, mas sim o refúgio para escapar do inexplicável e angustiante que ocorre em Lisboa.

O espaço por onde os personagens transitam é bastante relevante, mas o contexto social também engloba o comportamento das pessoas nesses espaços, seguindo ou não o que é esperado ou convencionado em cada época. Como já dito, é o conflito interno dos sujeitos que vai interessar a Sá-Carneiro e, na maioria das vezes, a apresentação da sociedade e de suas convenções não é feita de maneira evidente no texto. Porém, como já visto, em *O incesto*, há um narrador que, algumas vezes, pára a narração da história de Luís de Monforte e faz críticas sociais.

Uma das intromissões que o narrador em terceira pessoa faz na história de Luís de Monforte é para tecer comentários sobre o mundo que o cerca. Ao falar de Leonor, e de suas idiossincrasias por ter sido criada apenas por seu pai, ele, ironicamente, analisa o comportamento feminino e critica a educação dada às mulheres. É interessante lembrar que, nesta época, a mulher européia ainda não tinha direito a voto, e apenas as mais pobres trabalhavam; as moças de boa família eram criadas para conseguir um bom casamento e ser uma dona-de-casa apropriada. Apenas depois da Primeira Guerra Mundial que o papel da mulher foi, gradativamente, sendo reformulado e ampliado para fora do âmbito doméstico.

“Uma rapariga, criada por um homem, é sempre mau” [...] Assim acontece em geral, mas nada disso se dera com Leonor. O seu pai olhara por ela como poucas mães olhariam; esboçara desde a sua infância um plano educativo que pouco a pouco fora realizando proveitosamente. De resto, todos os *pais de família* se indignariam ao rubro se alguém lhes falasse de tal plano: Segundo o critério da maioria a educação-modelo duma “menina bem-educada” resume-se numa ignorância completa das coisas da vida, no sufocamento de todos os ímpetos, de todas as expansões naturais. Encobrem-lhe a natureza como uma infâmia. [...] Ora essa verdade, se lha ocultaram, deve ser criminoso. [...] E cala-se e dissimula. Finge que nada sabe, que nada percebe; continua a ser para todos os efeitos a donzelinha inocente, comedida e casta, honra das famílias e enlevo dos poetas líricos. Eis como nasce a hipocrisia, essa hipocrisia que constitui na realidade o fundo da alma feminina. Mas, por amor de Deus, com semelhante educação, como é que havia de ser doutra forma?

[...] Cegas elas próprias, educarão mais tarde identicamente as filhas. E os homens clamam no seu orgulho revoltante de machos:

– A mulher é um ser inferior... em geral de pouca inteligência; fútil, má e falsa.

Mas decerto. É isso. É isso porque a fizeram assim. Fizeram-na assim os homens, e ela mesma colaborou na sua destruição. As mães são as piores inimigas do sexo. (OI, p. 310-311)

O discurso moderno do narrador não culpa a forma de ser das mulheres por sua natureza fraca e inferior, e sim pela maneira como elas são criadas. Leonor se destacava das demais jovens de sua idade porque não tinha sido tolhida por uma educação equivocada, como aconteceu com a grande maioria delas, e por ter acesso a todo tipo de literatura, num mundo positivista que boicotava a arte que não tivesse um fim moralizante. Vê-se que o narrador de *O incesto* corrobora esta ideia de liberdade da arte e de acesso a ela, e sugere que as mulheres teriam uma visão de mundo muito mais ampla e rica se lhes fosse permitido consumir uma literatura sem censura. O papel da arte neste contexto será analisado no terceiro capítulo deste trabalho.

Além dos comentários críticos feitos pelo narrador, outra questão interessante a ser considerada ao se analisar este texto, levando-se em conta a inserção do sujeito na sociedade moderna que o rodeia, já é apresentada no próprio título: incesto.

Definido pelo dicionário *Houaiss* como “relação sexual entre parentes (consangüíneos ou afins) dentro dos graus em que a lei, a moral ou a religião proíbe ou condena o casamento”, o incesto é um dos interditos mais condenados por quase todas as culturas. Mesmo que a lei não necessariamente puna este tipo de relação – se esta for entre adultos e com consentimento –, o impedimento se dá no campo da ética. Possivelmente, a relação incestuosa mais condenável é entre filhos e genitores, à qual é imediatamente relacionada a sentimentos torpes, impuros e pecaminosos.

Ao se deparar com o título, o leitor de *O incesto* já entra no texto com a expectativa de saber a que relação incestuosa a narrativa se refere. Os personagens são apresentados, a história vai se desenrolando e não há nada concreto que mostre que pai e filha, Luís e Leonor, estarão envolvidos neste tipo de relação, ainda mais com a morte de Leonor. Pode-se dizer que aí está a diferença modernista dada ao texto por Sá-Carneiro; é no “exame cerrado” de Luís, na sua subjetividade, que aparece o incesto: ao se dar conta de que sua segunda esposa, Magda, se parece muito com a filha morta, ele passa a se questionar sobre seus sentimentos. Isso só começa a acontecer no oitavo dos nove capítulos da narrativa, que se inicia com o anúncio do tormento do escritor:

Mas, ai, havia tempo já que uma alucinação monstruosa se apossara do espírito vacilante do artista. E a tragédia inconcebível fora-se desenrolando hora a hora [...] Com que emoção o dramaturgo vira Magda pela primeira vez! Julgando ser a filha ressuscitada que se perfilhava na sua frente, que estranho calafrio lhe percorrera o corpo! *O terror misturara-se à sua alegria.* Mas quando soubera que ela era apenas uma criatura imensamente parecida com a morta, o que experimentara tinha sido muito mais estranho: *O que ele sentira defronte dessa segunda Leonor* – descobria hoje horrorizado – *fora uma paixão súbita, ardentíssima, toda ela carnal.* (OI, p. 339)

A partir daí, Luís Monforte vai se dando conta que “só desejara Magda pelo que nela havia de Leonor” (OI, p. 342) e que não conhecia a alma da esposa,

apenas possuía seu corpo, sempre com luxúria, com “frases ardentes, impuras” (OI, p. 341), nunca com palavras de amor; apesar de também afirmar que, quando a conheceu, “não pensara em nenhuma dessas coisas” (OI, p. 340). Então, o escritor, cada vez mais atormentado, passa a rememorar situações com a própria Leonor e aceita a ideia de que, além de ser “a sua filha que ele abraçava todas as noites... [serem] os seios da sua filha que ele beijava... a sua boca que ele mordia!...” (OI, p. 341), pois a esposa era sua cópia fiel, já sentia por ela algo que ia além de carinho paterno. E se convence de que, ao ver Leonor e seu prometido, Carlos, beijando-se, não sentiu júbilo e sim ciúme, portanto o incesto se consumou antes da morte da filha: “E todas estas divagações exacerbavam a sua fúria amorosa; cada noite mordida com maior ânsia o corpo nu da estrangeira” (OI, p. 343).

Após um tempo de convivência com a esposa, Luís passa a estar seguro de que nutria pela filha um sentimento legitimamente incestuoso e se culpa por isso. Porém, em um trecho, o escritor relata que sabe o que se passa em sua cabeça: desde criança, ele sempre teve o que chamou de um “desejo de perversidade” (OI, p. 343), ou seja, quando tinha uma opinião a respeito de qualquer coisa, como um acontecimento ou um livro, de repente perguntava-se a si mesmo se o que pensava era realmente aquilo. Sabia que a resposta era afirmativa, mas “por um desejo inexplicável [...] punha-se a imaginar [...] que a sua opinião era outra” (OI, p. 343):

o seu cérebro doente [...] em breve se tinha posto a trabalhar. Sobreviera o mesmo desejo de perversidade [...] e principiara a convencer-se pouco a pouco de mil idéias infames, todas falsas. Entretanto, a perturbação do seu espírito ia aumentando hora a hora. Novos fatos, novas provas, afluíam a demonstrar coisas horríveis que ideava. (OI, p. 344)

Assim, percebe-se que o incesto se configura no texto pela subjetividade de Luís. Não foi uma relação real, porém sua imaginação a tornou real. O incesto imaginado estava para o incesto real da mesma forma que Magda estava para Leonor, uma “ilusão, sem dúvida, mas uma ilusão tão nítida que valia quase por uma

realidade” (OI, p. 336). Ao final do texto, por não conseguir conviver com uma culpa tão grande, ele planeja a morte de Magda, a qual não se realiza, e comete suicídio, soluções extremas (e, para ele, únicas) para a angústia em que vivia. Assim, vemos que *O incesto* também trata de outro interdito: o suicídio.

Suicídio é uma das temáticas mais analisadas na obra de Sá-Carneiro. E o fato de o próprio escritor ter se suicidado aos 25 anos só faz enaltecer o tema. Sabe-se que quanto mais profunda for a integração do indivíduo nos grupos sociais, menor a probabilidade de ele cometer suicídio e vice-versa, e são os sujeitos menos incorporados à sociedade que mais interessam ao escritor português. Com efeito, quase todos os protagonistas de seus textos em prosa atentam contra a própria vida. Portanto, apesar de este não ser o enfoque deste trabalho, é um assunto que não pode ser esquecido. Porém, não serão analisados os motivos psiquiátricos que levam os personagens a esta atitude – nem se tentará encontrar explicações para o suicídio do próprio escritor – mas sim será mostradas brevemente as formas diferentes e aparentemente excêntricas com que alguns dos personagens suicidas de Sá-Carneiro encaram este interdito.

Fernando Puente, na obra *Os filósofos e o suicídio* (2008), explica que, durante a história da humanidade, o suicídio foi visto de maneiras muito díspares. Por exemplo, considerado como desperdício de mão-de-obra economicamente ativa, ou seja, um ato que acarreta perda financeira; ou visto como um ato heróico, como os romanos e os japoneses, que tiram a própria vida em defesa da honra da família ou do Estado. Porém, em geral, para a maioria dos europeus do final do século XIX e começo do XX, não é de nenhuma dessas formas que o suicídio é percebido. Muito influenciada pela cultura cristã, a sociedade portuguesa deste tempo desautorizava o suicídio mais por seu apego à tradição religiosa. Se a vida é vista pelo viés de que foi concedida ao homem por Deus, é considerado um grande pecado abrir mão de tamanho presente divino. Encarado como uma recusa à

divindade, suicidar-se era um ato tão desconcertante que, ainda hoje, algumas religiões chegam a proibir os rituais fúnebres ao morto.

Apesar de não ser ligado a nenhuma religião, o artista apresentado em *Mistério* tem uma ideia do suicídio que vai ao encontro desta visão social mais comum. Ele, embora muito angustiado e considerando o suicídio como um “remédio [para] sua angústia”, talvez a única salvação possível, alegrava-se ao não levar a cabo esta atitude extrema, porque “queria muito à vida” (M, p. 466).

Muitas vezes o artista, para remédio da sua angústia, pensava no suicídio. [...] Sim, era essa talvez a salvação... Que tristeza! [...] Entanto por mais duma vez ele decidira, positivamente decidira, meter uma bala no coração. Chegara a comprar uma pistola. Mas por fim, até hoje, sempre renunciara à sua idéia numa grande alegria. (M, p. 465)

Todavia, não se pode deixar de considerar que o fato de o homem tomar para si a escolha do momento de sua morte também pode ser tomado como um ato de rebeldia, desafiando as concepções sociais e o próprio poder de Deus e da religião.

O buraco negro e medonho do aniquilamento revolta e causa medo, e aqueles que nele se precipitam voluntariamente são tidos como loucos. Mas essa recusa colectiva e individual não será ditada pela invencível repulsa de cada um poder evocar um destino que inelutavelmente sabe será seu? (MINOIS, 1995, p. 406)

Em *O erotismo* (1987), Georges Bataille afirma que a morte e o suicídio “têm duplo sentido: de um lado, o horror nos afasta, ligado ao apego que inspira a vida; do outro, um elemento solene, ao mesmo tempo assustador, nos fascina, introduzindo uma inquietação suprema” (BATAILLE, 1987, p. 42). O fascínio é a palavra-chave no que tange ao suicídio. A simpatia pelos suicidas aparece

claramente nas páginas de *O incesto*, numa das interrupções do narrador na história de Luís de Monforte para analisar o mundo em que vive:

Ora, digam o que disserem, ainda é imprescindível uma grande força de vontade para desfecharmos uma pistola sobre nós próprios, para nos precipitarmos duma ponte, para embocarmos um frasco de veneno. [...] um suicida é uma criatura de enorme coragem. [...] Sei muito bem que um suicida é um desertor: a existência tornara-se-lhe impossível; ele fugiu-lhe. Perfeitamente. No entanto, para fugir, teve que praticar um ato muito mais violento – logo, muito mais corajoso – do que praticaria se continuasse a viver. Se continuasse vivo, conformava-se no fim de contas com a lei comum [...] *sujeitava-se*. Mas ele não se sujeitou, morreu às suas próprias mãos, isto é: *revoltou-se*. Ora, meus amigos, “revolta” foi sempre sinônimo de audácia, de coragem, de energia. (OI, p. 327-328)

Num manifesto contra a vida banal e fazendo apologia ao suicídio, a morte provocada vem com outras conotações mais importantes que somente dar cabo à própria vida. Uma delas é o fato de se acreditar que, por meio do suicídio, é possível atingir o ápice da liberdade, pois ele é uma decisão de revolta solitária, sua execução se dá, na maioria das vezes, sem nenhuma contribuição alheia, e denota uma ação positiva perante a alienação da qual o indivíduo necessita para suportar tantas pressões da sociedade.

Na prosa de Sá-Carneiro, é em *Páginas dum suicida* que o suicídio ganha o maior apreço. O texto – trecho de um diário, ironicamente datado de 2 de novembro de 1908, dia de finados – traz o registro dos minutos finais de Lourenço Furtado.

Vários textos de Sá-Carneiro são em forma de diário, o que reforça a ideia de um processo de análise e escrita de si mesmo, já que, ao escrever sobre si, o autor necessita parar e se analisar. Também, a partir desta escrita, o autor organiza – ou, ao menos, tenta organizar – seu pensamento. A incoerência e a fragmentação do pensamento acabam sendo reforçadas pela incoerência e fragmentação do próprio discurso característico dos diários.

É possível pensar também que um diário não se trata de um discurso de ficção, e sim de algo documental. Portanto, não estaria sendo criado um mundo ficcional diferente da realidade objetiva do leitor, e sim apenas sendo apresentado o ponto de vista de outra pessoa, também com existência empírica, sobre este mesmo mundo.

Além disso, como, supostamente, a única pessoa que tem acesso ao diário é seu próprio dono e escritor, sua fidedignidade aumenta, pois não haveria motivos para enganar a ninguém, ou se apresentar de determinada maneira para chamar a atenção do leitor. No caso de *Páginas dum suicida*, apesar de ser um diário, como ele está se preparando para morrer, pode-se considerar como uma última carta, endereçada àqueles que tiverem curiosidade para saber o motivo de seu suicídio. O discurso, neste caso, não está direcionado a si mesmo, exigindo que, para ser compreendido, seu autor dê mais detalhes àqueles que lerão o texto; o que seria desnecessário se o leitor fosse apenas ele mesmo, pois já estaria informado de todas as circunstâncias.

Lourenço eleva o ato de suicidar-se ao *status* de descoberta, comparável às das grandes navegações: “Serei como o arrojado descobridor de mundos: Colombo descobriu a América; Vasco da Gama, a Índia... eu *descobrirei* a Morte!” (PDS, p. 262). Assim, o suicida passa a ser um homem de coragem que parte “para uma exploração arrojada, cheia de perigos” (PDS, p. 263), e não um covarde que foge da vida. O curioso Lourenço Furtado, que chega a se questionar se está louco, mas sem se importar se a resposta for positiva, coloca-se nesta posição de herói de seu tempo, valorizando sobremaneira sua expedição à morte, mesmo sabendo que se trata de um ato egoísta – “eu guardarei minha ‘descoberta’ só para mim” enquanto os outros “fizeram presente das suas à humanidade” (PDS, p. 262) – e que seus amigos não compreenderão sua atitude e o tomarão como neurastênico – “quando uma pessoa resolve abandonar a vida sem causa determinada, a culpa deste ato é sempre atirada para as costas largas dessa doença nervosa” (PDS, p. 262).

Afinal, sou simplesmente uma vítima da época, nada mais... O meu espírito é um espírito aventureiro e investigador por excelência. Se eu tivesse nascido no século XV descobriria novos mares, novos continentes... No começo do século XIX teria inventado talvez o caminho de ferro... Há poucos anos mesmo, ainda teria com que me ocupar: os automóveis, a telegrafia sem fios... Mas agora... agora que me resta? [...] Não há dúvida: *a única coisa interessante que existe atualmente na vida é a morte!*... Pois bem, serei eu o primeiro explorador dessa região misteriosa, completamente desconhecida... (PDS, p. 263)

Outro texto que apresenta a morte como algo atrativo é *A profecia*. Porém, neste caso, o que atrai o personagem a ela não é a curiosidade pelo desconhecido e sim o medo dele. *A profecia*, também em forma de diário, apresenta a história do “estranho e sombrio poeta” (AP, p. 258) Antônio Maldonado, que se suicida e deixa seu diário a um amigo, que se sente na obrigação de mostrar alguns trechos na tentativa de esclarecer os enigmáticos fatos que envolveram sua morte, por ser “*a única pessoa a conhecer a verdade, bem singular por sinal*” (AP, p. 258) e, portanto, o único que pode “derruir lendas que poderiam ofuscar a glória do seu nome” (AP, p. 258).

Desde a primeira entrada do diário, de 20 de dezembro de 1907, a possibilidade da morte o aterroriza, não exatamente por seu caráter de finitude, mas principalmente pelo desconhecido que a rodeia: “Eu sempre tive muito medo do desconhecido [...] A morte é o desconhecido. Não me importa morrer. Ah! mas como tenho medo da morte!...” (AP, p. 258). Em 10 de junho, Maldonado comenta a morte de seu alfaiate: “Esse não teve medo. Ele próprio foi ao *seu* encontro” (AP, p. 259). Vê-se que o suicídio é, mais uma vez, mostrado com uma visão oposta à do senso-comum, que o vê como um ato covarde perante a vida. É, ao contrário, um ato de coragem por enfrentar o desconhecido.

A curiosidade de saber a data de sua morte, gerada pelo medo do desconhecido, faz com que Antônio, em 29 de setembro, mesmo sem acreditar, aceite que Júlia, amante de um amigo, veja nas cartas a resposta para sua

inquietação: “Ela, que acredita em todas as tolices, não queria. Por fim, obedeceu. Pálida e comovida, proferiu a minha sentença: *falecerei em 12 de abril do próximo ano!* Eu e Luís rimos. Ela zangou-se e chorou...” (AP, p 259).

Porém, quanto mais a data se aproxima, mais a descrença de Antônio se enfraquece, e cinco dias antes do prazo dado por Júlia, ele tem certeza de que morrerá. No dia estabelecido, outro elemento desconhecido o aterroriza: como será sua morte? À medida que as horas passam, sua angústia vai aumentando até ficar incontrolável e, pouco antes da meia-noite, leva-o ao suicídio, como única forma de salvar-se de tamanho sofrimento. Assim, a profecia se dá pela própria ansiedade. Não sendo capaz de esperá-la, ele vai ao encontro da morte.

Enlouqueço. Compreendo! Isto é a loucura. Que suplício atroz! *Ela* não vem... Quer-me martirizar. Inventou para mim esta crueldade requintada, inconcebível. Aos outros inflige, quando muito, dores, dores apenas. O que são as dores mais sofríveis comparadas com este martírio? O que são? O que são? [...] Enfim! A salvação! Uma badalada! Esperei-a vinte e três horas: ainda não veio; mas vou ao seu encontro. Talvez não chegasse hoje... Mas eu prefiro morrer a esperá-la por mais tempo. Prefiro tudo, tudo, a este pavor, a este calafrio de medo... (AP, p. 260-261)

A estranha morte do professor Antena, talvez o texto em prosa mais distinto de Sá-Carneiro, também apresenta o suicídio de forma bastante peculiar. Como Lourenço Furtado, de *Páginas dum suicida*, o professor Antena também é levado a ele para descobrir algo novo, mas neste caso não a morte e sim o mistério da vida.

Diferente da grande maioria dos protagonistas de Sá-Carneiro – homens que não conseguem se inserir na sociedade, que convivem com poucas pessoas, geralmente artistas como eles, e que buscam se superar em suas criações artísticas, sem êxito –, o professor Antena é apresentado como um “homem excêntrico”, uma “lenda” com “um véu áureo de Mistério”, mas como “silhueta cotidiana” entre o povo, integrado ao meio que o cercava (AEMDPA, p. 513):

[...] ao invés dos sábios convencionais e artistas castrados que fogem às multidões, à Europa, ao progresso, num receio gagá de ruído e agitação – o Prof. Antena era, pelo contrário, onde mais se aprazia, sobretudo nas horas maravilhosas da criação. (AEMDPA, p. 513)

No início da história, o protagonista já está morto há quase um ano. Sua morte – aceita como um atropelamento banal – se deu em circunstâncias inexplicáveis, já que nenhum carro foi visto e havia em seu cadáver, além de “ferimentos *reais*, ainda que duma violência fenomenal”, uma “ferida quase inexplicável”, “perfurante, cônica, a meio do ventre, que dir-se-ia feita por uma broca triangular, girando vertiginosamente a rasgar-lhe as entranhas com a sua ponta de diamante” (AEMDPA, p. 514).

O narrador, um discípulo do professor Antena, seu herdeiro e única testemunha de sua “morte desastrosa [...] que foi assunto durante semanas por toda a cidade, por todo o país – discutido, perscrutado” (AEMDPA, p. 514), decide tentar explicar o que aconteceu a seu mestre, embora tenha consciência do mistério que o envolve: “o inexplicável se não explica, mas tem que ser admitido” (AEMDPA, p. 514). Para isso, ele conta com documentos do professor Antena que validam suas palavras, “que fornecem pelo menos uma hipótese admissível, uma forte hipótese, ao estranho desfecho que se vai conhecer” (AEMDPA, p. 515). Ele apresenta como será organizada sua narrativa, seguindo o usual “lúcido e breve” do discurso científico:

Para a melhor exposição, arrumarei assim a minha narrativa: Restabelecerei primeiro a verdade sobre o desastre. Depois, num apanhado, condensarei – tanto quanto possível ordenada e claramente – todos os apontamentos dispersos encontrados entre os papéis do Mestre, os quais, reconstituídos nas suas lacunas, *ajustados*, refletidos em conjunto – além das coisas assombrosas que nos entremostam –, nos fornecem, senão uma explicação definitiva, categórica, pelo menos, como já dissemos, uma forte hipótese sobre a estranha morte do Prof. Antena. (AEMDPA, p. 515)

Ele cumpre este roteiro: primeiro, conta detalhes dos dias que antecederam a morte e do dia da tragédia. Em seguida, parte para a exposição de papéis encontrados (e analisados) por ele entre os pertences de seu mestre, documentos que apresentam a teoria que o professor Antena estava querendo provar, denominada por ele de “sistema de vidas sucessivas entrecruzadas” (AEMDPA, p. 527). Depois de uma complexa apresentação de “questionamentos”, “axiomas”, “hipóteses”, “vestígios”, “provas” e “conclusões”, ele resume a proposição do mestre: “adaptar os seus sentidos a uma outra vida (à nossa vida imediatamente anterior), conservando-os ao mesmo tempo despertos na de hoje” (AEMDPA, p. 527).

A conclusão final é tirada pelo próprio narrador, já que os documentos estavam incompletos. Para ele, a morte de Antena é uma prova de que conseguiu executar o que se propôs, “venceu o Mistério” (AEMDPA, p. 529), atingiu o resultado “ainda que de balde” (AEMDPA, p. 527), conseguiu “penetrar em outra vida” (AEMDPA, p. 528).

Mantendo-se sensíveis a esta vida, os seus órgãos teriam com efeito acordado noutra vida. Nesse instante Absoluto, o corpo do Mestre deixara de ser poroso, insensível, invulnerável a essa existência. Mas quando isso sucedeu, qualquer coisa desse mundo o teria varado [...] Assim – talvez apenas por um acaso desastroso –, o Prof. Antena, ao *vencer*, surgisse na outra vida entre uma Praça pejada de veículos, entre uma oficina titânica, no meio de maquinismos vertiginosos, alucinantes, que o tivessem esmagado. (AEMDPA, p. 529)

Esta é a conclusão científica apresentada pelo narrador a partir de seu caricato discurso científico. Porém, já que foi o próprio professor Antena quem, mesmo que involuntariamente, tirou a própria vida, pode-se considerar sua estranha morte como um suicídio, não executado como a única escapatória para uma vida sem sentido, ou de angústia, mas sim para ir um passo além e tentar desvendar o mistério da vida.

Assim, percebe-se que Sá-Carneiro trabalha em seus textos em prosa de forma original temas que estão relacionados diretamente ao mundo exterior, como o espaço em que os personagens vivem, alguns interditos sociais e a própria crítica à sociedade e a seus valores. Dessa maneira, o escritor se coloca como um ótimo observador, não somente do “eu” mas também do contexto em que ele se insere, e como um artista que consegue representar em suas obras as dificuldades de integração entre duas instâncias inseparáveis – indivíduo e sociedade – no mundo moderno.

2 EU E O OUTRO: O INDIVÍDUO COM O OUTRO E CONSIGO MESMO

A epígrafe escolhida por Mário de Sá-Carneiro para *A confissão de Lúcio* é o seguinte trecho de *Na floresta do Alheamento*, de seu amigo Fernando Pessoa: “... assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era ele-próprio, se o incerto outro viveria...” (ACDL, p. 350). Assim, percebe-se que a temática central de seu texto mais famoso – e uma das principais de sua prosa como um todo – é a difícil relação entre o “eu” e o “outro”, os quais são forçosamente inseparáveis e indecifráveis.

Sabe-se que a relação indivíduo e sociedade em que ele está inserido é inevitável. E esta sociedade é composta por muitos outros indivíduos, que assim como aquele, também têm sua identidade em constante formação a partir do contato com os outros. Ian Watt, em *Mitos do individualismo moderno* (1997), explica a origem da noção de indivíduo:

Os termos *indivíduo* e *individualidade* vêm do latim *individuus*, que significa “não dividido” ou “indivisível” [...] ao que parece foram usados pela primeira vez, na linguagem escrita, em inícios do século XVII. [contrastes entre as pessoas nas sociedades anteriores e o florescimento sem precedentes da “livre personalidade” na Itália renascentista] [...] antes do Renascimento o homem só se reconhecia como parte de uma raça, povo, partido, família ou corporação – só mediante alguma das formas do coletivo. Foi na Itália que pela primeira vez esse véu dissipou-se com o vento. Assim tornou-se possível um tratamento *objetivo* do Estado e de todas as coisas deste mundo. Simultaneamente, e com igual vigor, afirmava-se o lado *subjetivo*; o homem transformava-se em um indivíduo espiritual, e como tal se reconhecia. (WATT, 1997, p. 128)

Portanto, se o termo “indivíduo” só é usado na escrita a partir do século XVII e o homem passa a se reconhecer como uma “individualidade”, possuidor de uma identidade própria, somente depois do Renascimento, estes conceitos passaram a

existir juntamente com o sujeito moderno e caracterizam este homem que vive na Modernidade.

Marc Augé (2010) aponta que a identidade nunca é absoluta, ela é naturalmente fragmentada, pois é composta a partir de hereditariedade, filiação, semelhança, influência do meio, entre tantas outras questões que recaem sobre o sujeito. Todas as tradições que formam os indivíduos também podem não os identificar definitivamente, pois estão em eterno contato com o novo, que os influencia e é influenciado por eles. Na tentativa de encontrar um termo que melhor represente esta individualidade, Augé sugere “alteridade essencial ou íntima”, pois acredita existir uma eterna dependência do indivíduo com a sociedade, “proibindo [...] dissociar a questão da identidade coletiva daquela da identidade individual” (AUGÉ, 2010, p. 23). Neste jogo de identidade/alteridade, o indivíduo se identifica com a sociedade em que vive e torna-se, na mesma medida, a própria expressão dela, num eterno jogo de reflexos.

Tanto a Identidade como a Alteridade são irredutíveis a uma unidade estável, por isso mesmo a um sistema racional em tal unidade. A questão não é a impossibilidade de racionalizar o “eu” ou o “outro”, mas sim, devido a sua natureza mutável, a impossibilidade de racionalizá-los, narrá-los, tomá-los por completo, fixá-los em uma identidade. Dessa forma, os dois conceitos se referem também ao fugaz e ao que resiste a uma síntese total.

Tradicionalmente, alteridade é definida como aquilo que resiste a ser reduzido ao mesmo, a uma identidade, como a que define uma unidade, um sistema, uma comunidade ou uma personalidade. Se o outro fosse reduzível ao mesmo, deixaria de ser outro e seria idêntico ao mesmo. Isso não quer dizer que a alteridade seja o mesmo que o inacessível, mas que toda alteridade possui algo de inacessibilidade.

A identidade e a alteridade são termos relativos, assim a alteridade de algo é tudo o que não é sua identidade. Porém, o problema é maior, porque a alteridade

não só se opõe à identidade, também a permeia. Por isso é mais produtivo que, em vez de a opor à identidade, opô-la ao fechamento da unidade, ao fechamento do idêntico a si mesmo, que nos leva a conceber uma identidade aberta ou identidade “fendida”, irredutível a uma concepção fechada, como aborda Paul Ricoeur na obra *O si mesmo como um outro* (1996).

O sujeito está num processo de eterna troca com os outros sujeitos que o rodeiam. “Vivendo em grupo, o *Outro* se torna parte decisiva na vida desse sujeito, que, conscientemente ou não, responde e toma decisões tendo em vista o ponto de vista daquele” (ALVAREZ, 2010, p. 22). Advém desta troca sua necessidade de estar em contato com outros seres, para poder se reconhecer e, portanto, identificar-se. Esta identificação com os demais, a busca pelo reconhecimento e a necessidade de aceitação são condições eternas, mas invariavelmente, vêm atreladas a uma dificuldade de se aceitar como igual e diferente de todos.

Como já dito, Sá-Carneiro tem especial interesse em tratar de questões do sujeito, de autoconhecimento. Então, esta temática eu-outro, que será desenvolvida neste capítulo, acaba se tornando indispensável, já que é a partir do “outro” que o “eu” se constitui, mesmo quando este “outro” é o próprio “eu”, desdobrado. Para tratar deste tema, tão rico na prosa de Sá-Carneiro, primeiro será feito um percurso: do outro exterior – a relação “eu” e “outro”, duas pessoas distintas – ao outro interior – o “outro” como duplicação do “eu”. É importante sempre lembrar que seus textos proporcionam ao leitor diversas opções de interpretação. Sendo assim, considerar que se tratam de duas pessoas ou de apenas um “eu” duplicado muitas vezes é apenas uma escolha de leitura.

O primeiro texto escolhido para abordar esta temática da relação eu-outro é uma narrativa em que não ocorre de fato o contato entre as duas pessoas, mas mesmo assim o “outro” influencia o “eu”: *Felicidade perdida*. Um texto curto escrito em fevereiro de 1909, *Felicidade perdida* traz cinco entradas de um diário; as quatro primeiras de 3 a 7 de janeiro, numeradas de LV a LVIII, e a última, CVLL, datada de

28 de fevereiro. Nas quatro primeiras, o autor do diário conta que conheceu uma moça durante um espetáculo teatral e como aquele encontro o afetou.

Estava na platéia. Era o segundo intervalo. Percorria a sala distraidamente com a vista, quando de repente os meus olhos se fixaram numa frisa. [...] uma rapariga de dezoito anos [...] O seu rosto, que eu via de perfil, era encantador. [...] O intervalo terminara. O pano subira. Sem dar a menor atenção ao que se passava no palco, continuei fitando a desconhecida que, cheia de interesse, seguia a representação... De súbito, o seu olhar encontrou-se com o meu... [...] Este jogo de olhares durou até o fim do espetáculo... (FP, p. 255)

O contato entre eles não passa deste jogo de olhares, mas é suficiente para que o narrador afirme que a ama e sofre por não conseguir reencontrá-la nos dias seguintes. Sem dúvida, ele, “singular e romanesco” (FP, p. 255), numa típica cena de amor à primeira vista, idealiza este “outro” que não conhece mas quer conhecer – a moça – e, justamente por não saber nada dela, pode deixar seu imaginário criá-la como queira, talvez um espelho de seu próprio “eu”, facilitando a relação eu-outro, a identificação entre eles e o amor. O fato de o encontro se dar em um teatro destaca a ideia de ilusão, de fantasia. Esta idealização do “outro” também ocorre com o personagem Gervásio Vila-Nova, de *A confissão de Lúcio*, mas de maneira diferente:

[um] traço característico em Gervásio: construir as individualidades como lhe agradava que fossem, e não as ver como realmente eram. Se lhe apresentavam uma criatura com a qual, por qualquer motivo, simpatizava – logo lhe atribuíam opiniões, modos de ser do seu agrado; embora, em verdade, a personagem fosse a antítese disso tudo. É claro que um dia chegava a desilusão. Entretanto, longo tempo ele tinha a força de sustentar o encanto... (ACDL, p. 358)

O presunçoso Gervásio, que considera Lúcio como sendo de uma “natureza simples” (ACDL, p. 357), idealiza as pessoas a partir exclusivamente de qualidades de seu próprio “eu”, conferindo a elas apenas traços seus que julga positivos, já que

desconsidera (ou mesmo desconhece) todos os seus defeitos, e não quer realmente vê-las como “outros” complexos. Se, por exemplo, alguém criticava um artista que ele já havia elogiado, rapidamente “inventava qualquer anedota interessante, bela, intensa, que atribuía ao seu homem...” (ACDL, p. 358), ou seja, não era tal artista que interessava a ele, e sim manter a imagem de si mesmo que construiu. Este “outro” já não era de fato um homem, mas um “seu homem” (um “seu outro”), que pertencia a ele e que, em última análise, era uma idealização de si mesmo e não outro “eu” com quem se relaciona. Assim, ele demonstra que não tem interesse de realmente conhecer o “outro”, nem de conhecer-se a si mesmo, já que é pelo “outro” que se descortinam meandros até então ocultos do “eu”. Ele prefere se manter, até quando é possível, isolado em seu mundo de idealizações. Como este artista idealizado já não era um “outro” – com a força da identidade plural e contraditória que caracteriza os indivíduos – mas um mero “seu outro”, não se mantinha por muito tempo.

Em *Felicidade perdida* é diferente, pois, logo na entrada do dia 7, o narrador se angustia ao reconhecer que não poderá reencontrar a moça porque “já não [se recorda] do seu rosto” (FP, p. 256) e, principalmente, porque não a conhece – “não a conheço!” (FP, p. 256). Esta afirmação pode ser lida não apenas como um esquecimento de sua imagem, mas também, e sobretudo, por ter se dado conta de que a desconhece completamente, tudo o que sabe dela é imaginado. Dessa forma, sem um conhecimento real, ele sabe que não é possível sustentar uma relação somente imaginária do “eu” com o “outro”, e sua angústia surge desta impossibilidade (angústia que não está presente em Gervásio, já que ele não tem um interesse real na relação eu-outro). Este “outro” vai desaparecendo da vida do “eu”, assim como o rosto da garota vai sumindo de sua memória.

Esta ideia é reiterada na última entrada do diário. Escrita quase dois meses depois da anterior, seu dono afirma que nem se lembraria do ocorrido no teatro se não tivesse registrado o que aconteceu no diário.

Reli agora mesmo os capítulos LV a LVIII. Por eles soube que no começo do ano amava... uma desconhecida, e que estava louco de dor por não a poder encontrar... É curioso! Se não fosse tê-lo assentado nessas páginas nem sequer me recordaria do “trágico sucesso!... (FP, p. 256)

Percebe-se que este “eu” já não é igual ao de poucas semanas antes, enquanto estava sob a influência do “outro”. O mesmo assunto que o angustia – “Meu Deus! Meu Deus! Como soffro...” (FP, p. 256) – agora é tratado com ironia. Isso demonstra que o “eu” em contato com o “outro”, mesmo que seja um outro desconhecido e idealizado, altera-se. A frase que encerra o texto – “Ninguém pode *encontrar* uma pessoa que não conhece.” (FP, p. 257) – pode ser lida tanto como a impossibilidade de ele encontrar a moça cujos traços já esqueceu, como a impossibilidade de reencontrar seu “eu” influenciado pela jovem, que também é desconhecido pelo seu atual “eu”, já afastado da intervenção do “outro”.

Lúcio também não consegue perceber-se como o mesmo “eu” depois da morte de Ricardo e do desaparecimento de Marta. Sem o contato com estes “outros” que agiram de maneira tão incisiva em sua vida, ele se despedaçou de tal maneira que tudo perdeu o sentido, inclusive seu próprio “eu”. E, mesmo depois de passar anos preso – ou, quem sabe, internado em um hospital psiquiátrico, já que o juiz que o condenou “se parecia um pouco com o médico que [o] tinha tratado, havia oito anos, de uma febre cerebral que [o] levava às portas da morte” (ACDL, p. 413) –, ele afirma que seu passado “surge-me como o passado de um outro. *Permaneci mas não me sou*” e se descreve como “morto” (ACDL, p. 415), como se o seu “eu” não tivesse conseguido retomar uma unidade e uma unicidade necessárias para seguir vivendo.

Somente porque algo se opõe ao sujeito – a alteridade – é que ele se identifica, como afirma Jean Pierre Vernant, em *El individuo, la muerte y el amor en*

la antigua Grécia (2001, p. 10)¹¹: não pode existir nenhuma consciência de identidade sem este “outro” que, ao mesmo tempo, reflete o “eu” e o opõe, “o si-mesmo e o outro vão juntos, constituindo-se reciprocamente”. Aquilo que se opõe ao “eu” é, de alguma forma, o que transborda sua medida, seu controle, que de certo modo lhe é inacessível. Paradoxalmente é também aquilo em que ele se reflete. Basta ver qualquer história sobre as origens da civilização, permeada atualmente pelas pesquisas da etnologia e da antropologia, para ver como o ser humano se reflete nas forças da natureza, ou cósmicas, que associa às suas divindades, em seres semelhantes.

O “outro” reflete o “eu” e se opõe a ele, é inacessível e ao mesmo tempo indispensável, semelhante e diferente. Enquanto em *Felicidade perdida* os dois personagens não chegam nem a se conhecer, em *Em pleno romantismo*, também em forma de diário, há uma relação de empatia e identificação entre “eu” e “outro”. Neste texto, escrito em agosto de 1909 e que abre o livro *Princípio*, o narrador apresenta sua história de amor com Elisa, prima de um colega, que conhece quando é convidado para passar o dia em sua quinta, “nos arredores de Lisboa” (EPR, p. 251). Quando recebe o convite, não se mostra muito animado – “Não irei?... Não sei ainda... Depende de estar ou não para maçadas” (EPR, p. 251) – mas acaba se divertindo na magnífica propriedade com comida esplêndida, apesar de, em seu diário, demonstrar desdém por alguns dos presentes: o pai do colega é orgulhoso, as irmãs presunçosas, a mãe e a tia ridículas. E a prima Elisa, “nessa nem vale a pena falar. Modesta, e por isso mesmo desprezada por todos. Tosse continuamente... não deve incomodar durante muito tempo. Pesaroso, fizeram-me até essa confiança...” (EPR, p. 251). Percebe-se que a primeira impressão que o narrador tem da moça é através do olhar dos demais, os mesmos a quem desdenhou. Elisa não se encaixava na “alegre” família, não só por estar doente, mas também por seu modo de ser.

¹¹ No original: “el si mismo y el otro van de la mano, constituyéndose recíprocamente”.

É somente na segunda visita à quinta que o narrador pode interagir com ela e ter sua própria impressão daquele outro sujeito, que vive marginalizado por aquela família, microcosmo da sociedade, mas com quem se identifica e por quem se apaixona.

Durante quase duas horas estive falando sozinho com a “prima”... Elisa é o seu nome... Que felizes horas! Fui encontrar no meio de toda aquela futilidade um ente que odeia tudo quanto é fútil... falamos de mil coisas... de música... e de amor... [...] E é formosa... formosa duma formosura etérea, que já não é deste mundo. As faces pálidas, os lábios descorados; mas uns olhos tão negros, tão brilhantes... uns cabelos tão lindos... (EPR, p. 252)

O narrador e Elisa se aproximam cada vez mais, mas sua frágil saúde a leva à morte. Ele, sem encontrar sentido na vida, suicida-se um mês depois. Para a família da moça, “sua morte causou certa alegria... Nunca se lastima a ausência de uma intrusa...” (EPR, p. 254). Este comentário do narrador reforça a incapacidade de o grupo familiar em aceitar o diferente, como ocorre com a sociedade.

Assim como *Felicidade perdida*, este texto também traz elementos românticos, a começar pelo título *Em pleno romantismo*. É interessante notar que aqui, o “outro” – a moça – não é apenas imaginada, mas também é idealizada, sendo que a iminência de sua morte colabora para que haja esta idealização. O narrador, como o de *Felicidade perdida*, sabe que não poderá ter um futuro, uma vida em comum com a garota e se prende a ela como se fosse sua única chance de ser feliz. O “eu” encontra neste “outro” um reflexo de si mesmo e, com isso, percebe que provavelmente também é visto como um “intruso”, alguém que não se encaixa na sociedade.

O problema que surge de maneira imediata no que diz respeito à alteridade e sua relação com a identidade se funda em que o centro desta é sempre sua relação e referência com o outro ou os outros. Alguém se compreende em função

direta das categorias que emprega para avaliar e distinguir aos demais e, a partir daí, identifica-se ou não com o que o “outro” representa.

Mas o “eu” teria percebido sua inabilidade de se encaixar na sociedade se não tivesse conhecido Elisa e nela visto refletidas características suas? Não se pode afirmar se o narrador agiria diferente se não a tivesse conhecido, porém é possível dizer que o que ele via nela já estava presente nele, ele somente não havia conhecido este lado de seu multifacetado “eu”.

Elisa, com seu jeito pouco usual, não era entendida nem aceita por sua família. Já o narrador conseguiu compreendê-la porque encontrou semelhanças entre sua identidade e a dela. Porém, o “outro” nem sempre traz semelhanças com o “eu”. Sendo, pois, um elemento fundamental para a construção de mundo do indivíduo, a intervenção do “outro”, como diferença ou distinção, resulta a mais traumática, uma vez que existe um delineado modo de lidar e se relacionar com o mundo. Em outros termos: o “outro” não é perigoso em um sentido originário e sim quando surge numa civilização normalizada (em seus próprios termos) ou numa consciência que reflete esta normalidade, da qual se diferencia de maneira taxativa e é rechaçado, violentado em sua diferença ou eliminado do horizonte de compreensão de maneira simbólica ou vital. A possibilidade da alteridade como forma de se relacionar com o mundo fica destroçada por um ataque do mesmo para com aquilo que ameaça seu equilíbrio de unidade, sentido que aspira a sua prolongação perene, até o fim da consciência (RICOEUR, 1996). Elisa é um destes “outros” eliminados do horizonte de compreensão de sua própria família, que sequer tenta compreendê-la. Mas o narrador sim se identifica com ela, identificação que não ocorre em outro texto de Sá-Carneiro: *Asas*.

Quarta narrativa do volume *Céu em fogo*, *Asas* foi escrito em outubro de 1914. Nele, um narrador-personagem conta a história de seu convívio com Petrus Ivanowitch Zagoriansky, um artista russo. O poeta Petrus se propõe a fazer uma arte nova, fluída, gasosa, “sobre a qual a gravidade não tenha ação”, poemas “para se

interpretarem com todos os sentidos” (A, p. 490-491): “Até hoje, não existe uma Obra de Arte perfeita. As maiores são excertos. E eu quero o meu Poema íntegro! Tão incorrigível que lhe não possam tirar uma letra sem desmoronar” (A, p. 490). Ele leva seu propósito às últimas consequências e, no final da narrativa, enlouquece e é internado numa casa de saúde com violentos ataques de fúria.

O narrador, mesmo sendo amigo de Petrus e tentando uma aproximação maior, observa-o mas não o compreende totalmente, devido a suas ideias fora do considerado normal. Assim, o “outro” se distancia ainda mais do “eu”. Inclusive se torna difícil narrar a história, já que para ele não se trata de uma ficção. Então, a solução que encontra é reproduzir os diálogos que teve com o russo.

Não estou escrevendo uma novela – apenas fixando um episódio bem real, por secreto e perturbador. Assim, nem me esforçarei por dar um segmento dramático à minha narrativa. Ela resvalará mais do que livre, desarticulada – apoiando-se quase estritamente na reprodução das nossas conversas. (A, p. 484)

Percebe-se que, para o “eu” do narrador, o artista russo é um “outro” com características tão incompreensíveis que se torna impossível até mesmo parafrasear as ideias do amigo. A maneira que Sá-Carneiro encontra para sublinhar a estranheza de Petrus é lançar mão de elementos estranhos que colaboram para o texto – como o russo – adquirir ares de mistério.

“Qualquer literatura requer a presença simultânea de instâncias opostas, e é em se mesma uma formação de compromisso: entre o real e o irreal”, afirma Francesco Orlando, mas os textos que trazem elementos sobrenaturais “demandam uma certa suspensão adicional da incredulidade, passando do máximo ao mínimo, e introduzem na primeira formação de compromisso uma segunda. Como se produzissem uma literatura do quadrado” (ORLANDO, 2009, p. 259). Ao falar a respeito do sobrenatural, no texto “Estatutos do sobrenatural na narrativa”, Orlando afirma que ele só existe se, do lado oposto, houver uma ordem natural, “leis

irrevogáveis a que estão ligados os fenômenos”, ou seja, um real com o qual estabelece um diálogo (ORLANDO, 2009, p. 256). Dessa forma, as regras para a produção literária do sobrenatural variam de acordo com o “senso de realidade” (ORLANDO, 2009, p. 257) vigente:

Elas valem num âmbito imaginário, mas não só por ser *fictio* literária. No interior da *fictio*, esse âmbito consiste na suposição de entidades, relações, acontecimentos que contrastam com as leis da realidade, percebidas como naturais ou normais, numa determinada situação histórica. (E não anuladas por convenções de gênero literário...). (ORLANDO, 2009, p. 250)

A estranheza de Petrus e dos acontecimentos transpassa o campo do real objetivo e científico, instaurando no texto um real mais ampliado. Sá-Carneiro alcança esta característica modernista com o auxílio de elementos insólitos, já que o russo consegue fazer este poema sobre o qual a gravidade não atua – “*Todos os meus versos, libertos enfim, tinham resvalado do meu caderno – por vãos mágicos!...*” (A, p. 495). Assim, é colocada em perspectiva a impossibilidade de compreensão do “outro”, e a própria noção de realidade, pois o narrador garante que é um episódio real. Porém, é apenas a realidade palpável, objetiva que ele consegue relatar; a subjetiva, fantástica, foge ao seu entendimento e à sua racionalidade científica – “tendo que acreditar, e não podendo acreditar” (A, p. 496). José Régio aponta Sá-Carneiro como quem inaugura “na literatura portuguesa certo aspecto intelectual do Fantástico Moderno”, pois em alguns de seus textos “a análise e a justificação racional se juntam ao fantástico” (RÉGIO, 1980, p. 240).

Tzvetan Todorov, em seu famoso livro *Introdução à literatura fantástica* (2004, p. 31), apresenta o fantástico como

[...] a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.[...] “Cheguei quase a acreditar”: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta

como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida (TODOROV, 2004, p. 31 e 36).

Esta hesitação está presente em *Asas*. O narrador tenta se convencer de que o caderno em branco que encontrar não é o mesmo no qual estava escrito o poema. Porém, “manchas de umidade” e “borrões vermelhos” (A, p. 496), já presentes nele quando o poema ainda estava ali, são evidências de que se trata do mesmo material, e também de que algo fora da realidade objetiva aconteceu.

Todorov concorda com Orlando que para o elemento fantástico existir precisa necessariamente se opor a “‘realidade’ tal qual existe na opinião comum” (TODOROV, 2004, p. 48), ou seja, à convenção de realidade vigente na época de produção do texto: “Nos textos fantásticos, o autor relata acontecimentos que não são suscetíveis de acontecer na vida, se nos prendemos aos conhecimentos comuns de cada época no tocante ao que pode ou não pode acontecer” (TODOROV, 2004, p. 40). Em *Asas*, o que acontece com Petrus chega a ser referido como algo de outra época.

Cinco dias mais tarde, doido de fúrias, Petrus Ivanowitch, apesar da imensa dor da sua família, era internado numa casa de saúde, próximo de Meudon, onde puseram ainda muita dificuldade em o receber, devido à misteriosa violência dos seus ataques – crises estranhas, convulsas, espasmódicas, desconhecidas por todos os alienistas: como que um feitiço medieval... um *evoûtement* de missa negra... (A, p. 495)

Os médicos não conseguem entender o que acontece com Petrus. Sua alteração é tamanha que só pode ser comparada a um feitiço medieval, ou seja, uma época anterior ao Iluminismo, com outro tipo de convenção de realidade, em que a razão ainda não tinha ocupado o lugar central. Como se numa época anterior ainda pudesse ser encontrada uma explicação metafísica, à qual já não cabe no racionalismo moderno.

Dentro do contexto positivista do século XIX, vertentes literárias que trabalham com o insólito utilizando elementos sobrenaturais estavam presentes como uma voz contrária ao senso comum, que era fazer narrativas compatíveis com “a nova regularidade da vida burguesa”, ou seja, “*racionalizar o romance*, e liberar através disso o universo narrativo: poucas surpresas, ainda menos aventuras, e milagres nem pensar” (MORETTI, p. 842). Mesmo não recebendo o aval do que era considerado “literatura séria”¹², apenas mero entretenimento, influenciou os artistas Modernistas.

Northrop Frye, como já mencionado, faz uma divisão da imaginação em duas instâncias, imaginativo e imaginário. A primeira, permitida e bem aceita no século XIX, é ligada ao progresso e à virtude; a segunda, combatida, refere-se ao indivíduo melancólico e é contrária à “ordem natural e humana estabelecida pelo decreto divino” (FRYE, 2000, p. 178). Este tipo de literatura que trabalha com o sobrenatural é intimamente relacionada ao imaginário, fora dos limites da ordem racional e moral, e não cumpre as exigências convencionais da época: “simplicidade, realismo ou probabilidade”, como explica Fred Botting, em *Gothic*, um livro que trata do Gótico, uma das principais vertentes literárias em que o sobrenatural está presente:

Através da apresentação do sobrenatural e de incidentes sensacionais e terríveis, imaginários ou não, o Gótico produziu efeitos emocionais em seus leitores ao invés de desenvolver uma resposta racional ou apropriadamente cultivada. Empolgando em vez de informar, congela o sangue, deleita seus desejos de superstição e alimenta apetites não-cultivados por eventos maravilhosos e estranhos, em vez de instruir os leitores com lições morais que inculcam atitudes decentes e de bom gosto para literatura e vida. Ao transgredir os limites da realidade e da possibilidade, também desafia a

¹² O termo “literatura séria” está sendo usado com base no texto “O século sério”, de Franco Moretti. Neste texto, Moretti (2009, p. 846) trata do sério século XIX e de como o romance produzido nesta época acaba incorporando esta seriedade “como confiabilidade, método, ‘ordem e clareza’, *realismo*”: “Essa forma séria, e um pouco triste, que com tanto empenho busca mudar o imaginário da Europa, e torná-lo, como se diz, *menos romanesco*” (MORETTI, 2009, p. 863), seguindo as proposições do racionalismo positivista.

razão através da grande indulgência em idéias irreais e vôos imaginativos.
(BOTTING, 1996, p. 6)

Botting se refere ao Gótico, mas estas características são estendidas a todos os gêneros que trabalham com o sobrenatural. Os Modernistas, com particular interesse pela subjetividade – “o exame cerrado de si mesmo” viram que este tipo de literatura propunha alternativas para ampliar a representação do mundo e do sujeito, já que não se detém à realidade objetiva, científica. Além disso, a função do sobrenatural de “subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la” (TODOROV, 2004, p. 168) vai ao encontro do “fascínio pela heresia” característico dos Modernistas, o que certamente os atraiu, dentre eles Sá-Carneiro.

Por exemplo, Edgar Allan Poe, um dos maiores nomes da literatura fantástica, outro gênero que trabalha com o sobrenatural, foi uma grande influência para Charles Baudelaire, o iniciador do Modernismo, segundo Peter Gay. Ao traduzir para o francês a obra do escritor estadunidense e, assim, difundi-la pela Europa, Baudelaire percebeu a complexidade da produção artística de Poe, vista apenas como entretenimento nos Estados Unidos, e tomou-a como uma das bases para sua revolucionária literatura.

Gótico, Fantástico tradicional, Fantástico moderno, Estranho, Ficção científica; são muitas as vertentes que trabalham com elementos insólitos, cada qual com suas divisões e características, que são muitas e variadas. Não cabe a esta pesquisa fazer uma análise minuciosa de cada um dos tipos. O que interessa é perceber que esta vertente literária tem a intenção “representar a realidade do mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação, conferindo a ela uma dignidade equivalente ou maior do que a do mundo da objetividade e dos sentidos” (CALVINO, 2004, p. 11), e que Sá-Carneiro dialoga com ela, tomando seus modelos e, a partir deles, cria narrativas originais, modernistas. *Asas* é uma dessas produções, assim como *O sexto sentido* e *A estranha morte do professor Antena*, cada uma delas com

elementos insólitos bastante diferentes, mas todas interessadas na representação do “eu” e sua relação com os “outros” que o rodeiam.

Ítalo Calvino propõe uma classificação básica e geral para os textos fantásticos: dois grandes grupos, “visionário” e “cotidiano”. O primeiro, predominante na primeira metade do século XIX e que tem em E.T.A. Hoffmann a sua figura central, coloca em destaque a sugestão visual, ou seja, o texto se constrói em torno da aparição do sobrenatural, visível, “concretizando-se numa seqüência de imagens e confiando sua força de comunicação ao poder se suscitar ‘figuras’” (CALVINO, 2004, p. 13). Já no segundo tipo, representado principalmente por Poe, “o sobrenatural permanece invisível, é mais ‘sentido’ do que ‘visto’” (CALVINO, 2004, p. 13).

Em *Asas*, pode-se considerar que aparece o fantástico visionário. Petrus escreve seu poema em um caderno, porém, depois de encontrar a perfeição da forma, as palavras se desprendem do papel e desaparecem no ar. O narrador e a irmã do poeta tentam encontrar uma explicação natural para o caderno estar em branco, mas não conseguem se convencer.

Horas perdidas, eu e Marpha nos debruçamos sobre ele, a estudá-lo, a querermos-nos convencer que era outro – outro que o louco decerto comprara, depois de ter destruído o que continha a sua Obra... *Convenceremo-nos...* como se não fosse a evidência... E, no entanto, as manchas de umidade que existiam no primeiro caderno lá se encontravam também naquele – assim como os borrões vermelhos... (A, p. 496).

Pode-se dizer que ocorreu uma aparição – neste caso, desaparecimento – sobrenatural, inexplicável segundo a realidade objetiva. O diferencial modernista deste texto é que o sobrenatural em questão foi produzido por Petrus: foi a excepcional qualidade artística do poema que o fez transgredir a gravidade, a lei natural.

Também em *A confissão de Lúcio* há uma cena de desaparecimento sobrenatural. Ela acontece durante um recital de piano, quando Marta, aos olhos de Lúcio, desaparece da poltrona em que está sentada enquanto a música é executada. Lúcio conta que, durante a apresentação do pianista, Marta se desvanece – “à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi [...] a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até desapareceu por completo” –, deixando a poltrona vazia “*em face de [seus] olhos abismados*” (ACDL, p. 383). Apesar de afirmar veementemente que viu a desapareição, Lúcio a trata como uma alucinação, já que “era impossível explicar o estranho desaparecimento por qualquer outra forma” (ACDL, p. 383-384).

Como em *Asas*, o desaparecimento de Marta está relacionado com uma manifestação artística. Lúcio estava posicionado de tal maneira que era o único que “podia ver [Marta] olhando ao mesmo tempo para o pianista” (ACDL, p. 383), portanto foi o único que testemunhou o evento sobrenatural e atribuiu sua “visão fantástica à partitura imortal” (ACDL, p. 383). Petrus, de *Asas*, cria um poema com tamanha qualidade artística que chega a violar uma lei natural, a qual também é quebrada com a música do conhecido de Lúcio, o compositor e pianista Narciso do Amaral. Ironicamente, o nome da obra musical é “Além”, mesmo título de um poema inacabado de Petrus.

Já o fantástico cotidiano aparece em outro texto que também aborda a temática eu-outro: *O sexto sentido*. Escrito em dezembro de 1909 e pertencente ao livro *Princípio*, apresenta a história de Patrício da Cruz, “primoroso contista” (OSS, p. 298), quem garante a seu amigo – e narrador da história – que possui o sexto sentido e, portanto, pode sentir todos os sentimentos dos outros. Este elemento fantástico – o sexto sentido – participa “de uma dimensão interior, como estado de ânimo ou como conjectura” (CALVINO, 2004, p. 13), embora Patrício garanta que está em seu “perfeito juízo” e que poderia comprovar cientificamente seu dom, pois

sente que há um “misterioso órgão” que vibra dentro de seu cérebro (OSS, p. 299-300).

O mais interessante a se notar é que, embora pareça uma grande conquista para o contista, um diferencial positivo, na verdade é sua derrocada. O próprio Patrício também tem esta primeira impressão e relata sua mudança de percepção:

Fiquei perplexo e, devo dizer-te, radiante! Seria rei do mundo enquanto fosse eu o único a possuir tal sentido. *Saberia* tudo, e os outros nada *saberiam*! Penetraria no íntimo de todos! Seria rico, glorioso, feliz: o rei do universo, repito!... Ah! como me enganava, meu amigo, como me enganava... No dia seguinte, saí logo de manhã. Querendo experimentar o “tesouro” que descobrira dentro de mim próprio, *identifiquei-me* com a primeira pessoa que vi, um homem idoso já. Desgraçado! Morrera-lhe o único filho [...] Sofria duma maneira atroz, e eu... eu sofria portanto atrozmente também!...[...] Resolvi condenar o meu órgão à inação; inativo, atrofiar-se-ia... Ah! mas pode-se tornar inativo um sentido? [...] Horrível, meu caro! Não queria *sentir*, mas *sentia* [...] Todo o mundo sofria, eu sofria por todo o mundo! Vês... vês como isto é horrível?... [...] Sofro, enfim, eu só, os tormentos de toda a humanidade!... Avalias agora o martírio da minha existência? (OSS, p. 300)

Ante seu sofrimento, e percebendo que não conseguiria se livrar deste novo sentido e que acabaria enlouquecendo, sua vida se torna um martírio. Patrício precisa se isolar de todos, ele que “odiava a solidão” (OSS, p. 298). Como Petrus, Patrício também acaba enlouquecendo e é internado numa casa de saúde: “Patrício Cruz habita hoje o quarto nº 5 de Rilhafoles. É um doido perigoso. Os enfermeiros já por várias vezes o têm ido encontrar tentando suicidar-se” (OSS, p. 301).

Assim, Sá-Carneiro propõe uma percepção diferente para a questão da relação eu-outro. Teoricamente, o “eu” pode se identificar com o “outro”, porém jamais o entenderá por completo, o que causa angústia e problemas nas relações. Neste texto ocorre o oposto: Patrício se identifica totalmente com os “outros”, consegue viver os sentimentos deles como se fossem seus próprios. Porém, esta possibilidade não diminui a angústia, apenas troca sua causa. A identificação completa, em vez de unir, separa ainda mais os indivíduos, pois se para cada um

lidar com seus próprios sofrimentos já é muito doloroso, abarcá-los todos num só sujeito torna-se insuportável.

Um terceiro texto que apresenta a relação eu-outro e também utiliza elementos insólitos é *A estranha morte do professor Antena*. Porém, aqui, o insólito é de outra natureza: trata-se de ficção científica. Como já comentado, o narrador do texto era discípulo do Professor Domingos Antena, um cientista renomado, que morreu em circunstâncias misteriosas. Este narrador é a única testemunha de sua morte. Como ele sabia que seu professor estava trabalhando no que chamava de “teoria das reminiscências” e, seguro de que em seus escritos encontraria uma explicação para sua morte, passou a estudá-los, elaborando uma hipótese final.

Boa parte do texto apresenta este narrador tentando, a partir dos estudos incompletos do professor, remontar seu raciocínio científico para encontrar uma resposta cientificamente plausível para o que, a princípio, é tratado como “mágico” (AEMDPA, p. 513). É notável a cientificidade de seu discurso, com a utilização de fórmulas – $W^3 Y^2 X N^4 R_0 \cdot \alpha$ (AEMDPA, p. 528) – ou, como nos trechos a seguir, quando tenta embasar sua hipótese partindo da observação do que ocorre com outros seres vivos, que estão submetidos às mesmas leis naturais que o homem, até chegar ao que poderia ter ocorrido com o professor Antena:

[...] assim como um sapo, em estado de larva, é um ser aquaticamente adaptado e, no período adulto, um animal terrestre – [...] um mesmo núcleo psíquico vivendo originalmente uma vida *A* num meio α se iria adaptando sucessivamente aos meios β , γ , δ , existindo neles as vidas *B*, *C*, *D*: cada um desses meios, é claro, tornando-se-lhe sensível em função das suas metamorfoses; isto é: da sua idade. (AEMDPA, p. 526)

Admitindo como verdadeiro o sistema de vidas sucessivas entrecruzadas, cada uma delas apenas sensível ao conjunto de seres que a existisse – aquele que, não obstante, tivesse conseguido *artificialmente*, duma existência, tornar os seus órgãos sensíveis a outra, poderia, da sua, viajar nessa outra. (AEMDPA, p. 527)

Esta é a hipótese levantada pelo narrador: que seu professor conseguiu artificialmente tornar seus órgãos sensíveis a outra existência, mas que, ao surgir na outra vida, por azares do destino, foi atropelado e acabou morrendo nas duas existências, já que seguia com o mesmo corpo. É claro que o que aconteceu com ele foge da ciência em voga na época, mas no texto ficcional de Sá-Carneiro é encontrada uma explicação científica. O próprio professor Antena fala que a fronteira entre o real e o irreal muda dependendo das circunstâncias temporais e espaciais: “Porquanto no Universo, nada será real nem irreal, *mas outra coisa qualquer* – que só saberia o indivíduo perfeito que se adaptasse, duma só *Idade*, a todas as vidas, vivendo-as universalmente” (AEMDPA, p. 527).

Antes de passar para outro recurso bastante usado em vertentes literárias que trabalham com o sobrenatural – o duplo – é interessante apresentar brevemente outros elementos usados por Sá-Carneiro para tratar da temática eu-outro: a figura do estrangeiro e o fato de viajar.

Se já é uma tarefa difícil para o “eu” se identificar com o “outro” que vive na mesma sociedade e tem raízes e educação bastante semelhantes, o que dizer do estrangeiro? Júlia Kristeva, na obra *Estrangeiros para nós mesmos*, expõe esta problemática e íntima relação com o estrangeiro. Assim como tudo o que é desconhecido, o estrangeiro gera perturbação e, ao mesmo tempo, atrai. Visto muitas vezes como inimigo pelo “indivíduo moderno, defensor de sua diferença, não somente nacional e ética, mas essencialmente subjetiva” (KRISTEVA, 1994, p. 10), ele, com toda sua singularidade, obriga este indivíduo a “relativizar a si próprio”, pois o retira de sua rotina e faz com que ele se observe a partir de uma perspectiva diferente (KRISTEVA, 1994, p. 14).

Não é ao acaso que o evento mais utilizado como marca de começo da Modernidade são as grandes navegações. Nesta época, o contato do europeu ocidental com estrangeiros até então desconhecidos fez com que ele revisse seu

modo de pensar, suas convicções sobre seu lugar no mundo, fizesse a relativização de si próprio, que sugere Kristeva, devido à saída da rotina.

Nesta trama complexa de vínculos, a aparição de um “outro” distinto, que vem de outro lugar e tem outros hábitos e crenças, provoca uma resposta particular. A palavra “estrangeiro” traz em si a estranheza daquele que vem de fora, que é bárbaro e indesejável, mesmo que possa ser admirado. Esta diferença desperta desconfiança e agressividade, mas também permite o enriquecimento cultural dos grupos humanos e a ampliação de seus horizontes. Em geral, os estrangeiros são mais conscientes a respeito da realidade do país em que vivem. Os habitantes nativos descobrem, graças a eles, aquilo que por ser familiar não consegue perceber. O mesmo acontece com a identidade: é a partir deste “outro” tão diferente que se conhece e amplia a identidade do “eu”.

“A partir do momento em que o cidadão-indivíduo cessa de se considerar unido e glorioso para descobrir as suas incoerências e os seus abismos, em suma, as suas ‘estranhezas’” (KRISTEVA, 1994, p. 10), ele encontra dentro de si mesmo um estrangeiro.

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades. (KRISTEVA, 1994, p. 9)

Em *Asas*, Petrus é um artista russo cheio de ideias bastante peculiares. Já em *O homem dos sonhos*, escrito em março de 1913, Sá-Carneiro vai mais além e cria um estrangeiro que, supostamente, não vem de nenhum lugar do mundo real, material, e sim do mundo dos sonhos. O narrador, também personagem da história, conhece o estrangeiro em Paris e, embora desconheça seu nome e origem – “Nunca

soube o seu nome. Julgo que era russo, mas não tenho a certeza” – apresenta-o como “um homem inteiramente feliz” (OHDS, p. 476). O misterioso desta felicidade absoluta é que este homem considera a vida horrível, porque é “sem variedade, sem originalidade” (OHDS, p. 477).

É uma coisa horrível esta vida [...] Olhe um homem que tenha tudo: saúde, dinheiro, glória e amor. É-lhe impossível desejar mais, porque possui tudo quanto de formoso existe. Atingiu a máxima ventura e é um desgraçado. Pois há lá desgraça maior que a impossibilidade de desejar!... [...] A vida, no fundo, contém tão poucas coisas, e é tão pouco variada... Olhe em todos os campos. Diga-me: ainda se não enjoou das comidas que lhe servem desde que nasceu? Enjoou-se, é fatal; mas nunca as recusou porque é um homem, e não pode nem sabe dominar a vida. [...] E quanto aos sentimentos? Descubra-me algum que, no fim das contas, se não reduza a qualquer destes dois: amor ou ódio. E as sensações? Duas também: alegria e dor. [...] Arranje-me um divertimento que não seja a religião, a arte, o teatro ou o esporte. Não me arranja, asseguro-lhe. (OHDS, p. 476-477)

Segundo ele, sua felicidade existe porque ele é diferente dos outros, pois conhece e tem o que quer; não vive a vida que os demais vivem. Isto é possível porque ele próprio “edifica”, constrói sua vida da forma que deseja, sem as limitações do mundo material, com a liberdade da imaginação – “é sonhando que eu vivo tudo. [...] *Eu dominei os sonhos*. Sonho o que quero. Vivo o que quero” (OHDS, p. 478).

Esta insubmissão às leis do mundo natural faz com que este personagem seja um estrangeiro ao extremo, já que vive num mundo sobrenatural – “não é mesmo universo: é mais alguma coisa” (OHDS, p. 479). Assim, o narrador tem uma dificuldade redobrada de identificação com este “outro” e sua única saída é tomá-lo por louco, estranho. Depois de se empenhar fervorosamente em busca de uma explicação para este mistério – inclusive de perceber que “sua fisionomia, seu andar, seus gestos, sua voz” davam a impressão de se tratar de “uma criatura de bruma, indefinida, vaga, irreal...” – , conclui que é o estrangeiro é “*Uma criatura de sonho!*” (OHDS, p. 481).

Queria dizer: *o desconhecido maravilhoso era uma figura de sonho* – e entretanto uma figura real. [...] Se o homem dos sonhos era uma figura de sonho, mas, ao mesmo tempo, uma criatura real – havia de viver uma vida real. A nossa vida, a minha vida, a vida de todos nós? Impossível. A essa existência odiosa ele confessara-me não poder resistir. [...] Logo, o desconhecido maravilhoso não vivia a nossa vida. *Mas se a não vivia e entretanto surgia vagamente nela, é porque a sonhava.* [...] O homem estranho sonhava a vida, vivia o sonho. (OHDS, p. 482)

Para este estrangeiro, “o que existe de melhor na vida é o movimento” e “viajar é viver o movimento” (OHDS, p. 477). A viagem, como o estrangeiro, é uma temática recorrente em Sá-Carneiro e está intimamente ligada à questão da identidade. Em *Viagens do olhar* (1998, p. 18), Fernando Gil e Helder Macedo explicam que “a viagem expõe ao desconhecido, à *diferença* (em vez da identidade) e à incerteza”, ou seja, amplia a visão de mundo do viajante e o faz repensar a si próprio e à sua realidade. Em seu diário, o narrador de *A grande sombra* – texto de 1914 e que abre *Céu em fogo* – explica sua fascinação por viajar, já que é desta forma que pode se modificar:

O movimento... as viagens...

[...] Depois de vagabundear incerto algum tempo por outros países, esqueço-me de quem sou, quase – não me lembrando nem a atmosfera, nem o cenário... tão pouco as personagens que me cercam... Duvido se serei eu-próprio – convenço-me de que não sou... [...]

Viajo, viajo, erradamente... [...] me sutilizo em laivos de Mistério... [...]

As grandes cidades... o triunfo de ascender nas Praças monumentais a colunas simbólicas – e, da sua altura – estátua, deixar perder os olhos por toda a casaria... Possessa, a vista ziguezagueia-nos por ruas, por avenidas, entre parques... espraia-se-nos infinitamente pelo mar de telhados... [...]

Momento a momento o turbilhão nos volve mais confusos... Breve perdemos a noção da distância... uma vertigem nos rodopia... até que, em nossa face, todo o horizonte se desloca – e se vela, ocupado em miragem por outra cidade de mistura...

Ondulamos de erro... arrepiam-se-nos os olhos, sagrados... febricitamos de pairar...

... E a vida corre aos nossos pés, *a vida* – entanto!... (AGS, p. 427-428)

Este narrador, que se apresenta como romancista, desde criança é atraído pela sombra, pelo desconhecido. Assim como o estrangeiro de *O homem dos sonhos*, o narrador de *A grande sombra* não se contenta com a vida normal, comum, e também recorre à imaginação para “encontrar uma maneira de colocar mistério na vida” (AGS, p. 420): “A minha volta é tudo bem certo, mais do que certo, real sem remédio... Só a minha imaginação vence ainda tremular mistérios. [...] Oh!, que ânsia leonina de me abismar na Sombra – e vivê-la, vivê-la!...” (AGS, p. 420 e 424)

Em busca de superar a angústia e o tédio que lhe causa o mundo real, o narrador vê na fixação do mistério uma possibilidade de fuga de sua vida banal.

A suntuosidade inigualável do mistério!... Sim! Desde criança adivinhei que a única forma de volver rutilante uma vida. E bela, verdadeiramente bela em ameias a marfim e ouro – seria lograr referi-la ao mistério, incluí-la nele... Mas como, meu Deus, como? (AGS, p. 420)

Este trecho do texto representa uma espécie de anúncio do desafio que o narrador se impõe a si mesmo. Para que sua vida seja finalmente rutilante, ele precisa descobrir como se envolver no mistério, um grande enigma, repleto de incertezas, em que os limites entre real e irreal estão borrados, criando uma vida de acontecimentos emocionantes, sem rotina nem tédio; uma vida possível somente no campo da imaginação.

Assim, para conseguir atingir seu objetivo, o narrador precisa criar uma nova realidade, onde o real é uma criação, que ele chama de mistério ou sombra. Há uma inversão: não é mais o mistério que permeia a vida do personagem, mas sim o personagem que inclui sua vida no mistério, nesta nova realidade criada pela imaginação. Porém, ao ir retornando à vida real após conseguir o triunfo, o Milagre, vai perdendo o controle, enlouquece e se suicida.

Segundo ele, é viajando que consegue escapar, mesmo que brevemente, da realidade e de seu próprio eu – “me modifico, em fantasia pelo menos” (AGS, p.

427). Esta transformação que ele crê que se dá em sua identidade, do “eu” em “outro”, remete a outra temática, também muito relevante na obra de Sá-Carneiro: o duplo. Seus textos “organizam-se em torno do eu-quase e do eu-intermédio que na poesia se escreve, e criam ficções em que o motivo do duplo surge como a projeção narrativa dessa impossibilidade do Eu” (CABRAL MARTINS, 1997, p. 327), ou, mais especificamente, da impossibilidade de o “eu” conhecer todos os “eus” que o constituem.

Há abundante bibliografia sobre o duplo, mas muitas das análises ainda se fundam em perspectivas psicanalíticas, de modo que os textos se convertem em casos clínicos. Este enfoque não será usado neste trabalho, pois não apenas ignora o componente estético do tema, como também contribui para colocar de lado sua especificidade sobrenatural, um aspecto fundamental na configuração do duplo em Sá-Carneiro.

Já apresentado brevemente na Introdução deste trabalho, o conceito de duplo se constrói em função de uma luta entre princípios, potências ou entidades opostas e, ao mesmo tempo, complementares. Mas, acima de tudo, o duplo literário se inscreve em uma linha de interrogação acerca da identidade e da unidade do indivíduo. Assim, configura-se como um mecanismo de linguagem para veicular e dar uma forma coerente às desagregadas noções de indivíduo e identidade.

O duplo aparece quando duas incorporações de um mesmo personagem coexistem em um mesmo espaço ou mundo ficcional, quando, segundo a definição do escritor alemão Jean Paul, o indivíduo se contempla a si mesmo como um objeto alheio graças a uma espécie de desdobramento. A. J. Webber explica este fenômeno como “a bilocação do sujeito no campo visual que se parece muito às clássicas manifestações do literário *Doppelgänger*” (WEBBER, 1996, p. 3)¹³. *Doppelgänger* é um termo alemão cunhado por Jean Paul em 1796, que em seu

¹³ No original: “the bilocation of the subject in the visual field [that] conforms most closely to the classic manifestations of the literary *Doppelgänger*”

romance *Siebenkäs* o define como “So heissen Leute, die dich selbst sehen”, “gente que se vê a si mesma”.

Já que é da confrontação que surge o conflito de identidade, no relato literário geralmente há a presença simultânea do original “eu” e de seu duplo “outro”: “para que seja verdadeiramente duplo, é necessário que o foco seja colocado na identidade entre dois elementos presentes, para que se sinta, acima de tudo, uma perturbação na lei das diferenças” (JOURDE; TORTONESE, 1996, p. 5)¹⁴. Porém, esta simultaneidade não é necessária: por exemplo, no famoso *Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*O médico e o monstro*, 1886), de Robert Louis Stevenson, o duplo aparece pela alternância entre Jekyll e Hyde, que nunca se encontram, situação que se repete na maioria dos casos de possessão ou metamorfose. Consequentemente, não é obrigatório que o “eu” e seu duplo sejam conscientes da existência um do outro. Um personagem testemunha, externo ao fenômeno da duplicação, pode ser suficiente para que se apresente o tema do duplo. Todavia, é quase uma regra que, mesmo que o sujeito não encontre seu duplo, ele perceba que o curso normal de sua vida está alterado por algum acontecimento particular que o afeta de alguma forma. Também é comum que a existência real do duplo seja duvidada, tanto pelo “eu” quanto pelo leitor.

Como cada sujeito é considerado um ser único, diferente de todos os outros, não é possível haver dois sujeitos absolutamente idênticos num mesmo universo. Portanto, desde que acontece uma duplicação de identidade – a individualidade do sujeito é colocada em questão e o foco é posto nas semelhanças perturbadoras entre duas entidades que deveriam ser distintas –, é possível perceber uma perturbação na lei natural da diferença (JOURDE; TORTONESE, 1996, p. 5).

A figura do duplo é particularmente interessante para o Modernismo porque, em muitos casos, relaciona-se com o despertar da autoconsciência do sujeito, ou

¹⁴ No original: “pour qu’il y ait véritablement double, il faut que l’accent soit mis sur l’identité entre les deux éléments en présence, que l’on sente avant tout une perturbation de la loi de différences”.

seja, com um dos temas mais importantes para os modernistas. As imagens desdobradas do “eu”, as autoduplicações da consciência do indivíduo, podem revelar tanto a semelhança quanto a diferença, da mesma forma como ocorre com as relações entre duas pessoas. Por um lado, tem um benéfico poder revelador para o “eu”, que em seu duplo identifica aspectos até então desconhecidos de sua própria identidade. Por outro, o processo pode suscitar o horror, ao descortinar um mal, uma doença ou mesmo a finitude da vida humana. Neste caso, por o “outro” não se tratar de outra pessoa, mas sim de uma duplicação do “eu”, o sentimento de aversão é potencializado, já que o mal é identificado não com o que é radicalmente diferente, mas sim com algo que mantém uma estranha familiaridade com o sujeito.

Parece indispensável que o “outro”, independente da maneira como se manifeste, intervenha concretamente no universo do “eu”. A relação eu-duplo se estabelece primordialmente na coordenada da identidade do indivíduo e em sua relação problemática com a realidade em que está imerso. É sobre a fronteira entre o “eu” e o “outro”, entre o idêntico e o diferente que trabalham os autores que exploram a temática do duplo, multiplicando as possibilidades através dos séculos.

O mesmo que acontece com os elementos sobrenaturais também ocorre com o duplo: há uma grande diversidade de características e Sá-Carneiro utiliza de maneira bastante variada, dialogando com modelos fantásticos, mas sempre aportando algo novo, modernista. O que não pode ser esquecido é que esta temática sempre está relacionada à análise do “eu”:

Não importa o prisma em que se mire o tema do duplo, ou as tipologias de quaisquer outros autores que a ele se dedicaram [...] será sempre um tema de referência à questão da identidade humana e ao motivo da finitude, seja qual for o enfoque trabalhado: multiplicação, divisão, físico ou psíquico, transformação, chegada da morte, personalidades ocultas ou outras circunstâncias. (LAMAS, 2004, p. 66)

No livro *Visages du doublé, un thème littéraire* (1996), Pierre Jourde e Paolo Tortonese apresentam uma classificação interessante do duplo, que norteará a análise do tema neste trabalho. Eles propõem uma distinção entre duplo subjetivo e duplo objetivo que resulta especialmente útil para descrever as implicações narrativas do duplo no texto literário.

O duplo subjetivo se manifesta quando o protagonista – que geralmente também é o narrador da história – enfrenta seu próprio duplo. O personagem não consegue se lidar com sua dimensão objetiva, tomá-la apropriadamente, porque reconhece um sentimento de divisão interior. Ele compreende, de maneira surpreendente, que também existe fora de si mesmo, e tenta recuperar alguma coisa que falta em si no seu duplo (JOURDE; TORTONESE, 1996, p. 92-93). O duplo subjetivo pode ser de dois tipos, interno e externo. O primeiro se manifesta psiquicamente, como personalidade múltipla, possessão, etc. Segundo Jourde e Tortonese, sua construção se funda em critérios ambíguos, pois esta dimensão psicológica pode se traduzir tanto em um desdobramento interno do personagem literário, como, por exemplo, na relação do indivíduo com um inseto gigante, como ocorre em *A metamorfose*, de Franz Kafka.

De fato, as marcas de identificação do duplo subjetivo interno se subordinam em muitas ocasiões aos fundamentos da psicocrítica, uma tendência que ignora um fator fundamental na constituição do duplo: seu pertencimento ao âmbito da literatura fantástica. Não se pode esquecer que Todorov sustenta que, no século XX, a psicanálise substitui e anula o gênero fantástico de tal forma que põe em primeiro plano os tabus que tradicionalmente estavam relegados ao terreno do sobrenatural (TODOROV, 2004, p. 169). Por isso que os temas da literatura fantástica – entre eles, o duplo – coincidem com os temas das investigações psicológicas das últimas décadas.

Pode-se considerar que em *A grande sombra* aparece este duplo subjetivo interno: o narrador-protagonista enfrenta seu duplo, e ele é um desdobramento

interno de si mesmo, ou seja, não aparece um duplo exterior. O personagem principal deste texto, como já dito, é atraído pela sombra, pelo mistério. E são as viagens que permitem que ele, que já não suporta “a luta impossível contra a realidade!...” (AGS, p. 432), fuja um pouco dela e se desconheça, ou seja, o mais próximo que consegue chegar do mistério que tanto deseja.

O que ele chama de “triunfo”, por ser um acontecimento mergulhado no mistério, acontece na Costa Azul francesa, em “uma noite do Carnaval de Nice [...] no baile do Casino” (AGS, p. 435). Logo na chegada, percebe o ambiente – “ruídos dissonantes”, “mil cores” – e afirma: “me parecia estranho o meu espírito” (AGS, p. 436). Pode-se entender que esta estranheza se deve ao fato de que se trata de outro “eu”, ou melhor, há uma duplicação do “eu” e aquele que toma o controle da situação neste momento não é o que vive o tédio da vida cotidiana, real, mas sim uma faceta desconhecida deste “eu”, um “outro”. Pouco antes de “outrar-se”, o próprio narrador afirma: “Nunca pude crer que fôssemos totais: o meio que nos envolve é também um pouco de nós, seguramente. Logo devemos variar em alma (e em corpo até, quem sabe) segundo os países que habitamos” (AGS, p. 427).

“As viagens levam à descoberta do Outro” (GIL; MACEDO, 1998, p. 198), mesmo que este “outro” seja uma parte do próprio “eu” que até então era desconhecida para o sujeito. É o que ocorre com ele em Nice: mesmo não deixando de ser ele mesmo, sua alma varia, uma parte diferente deste complexo sujeito moderno se sobressai e ele passa a ser outro “eu”, que nasce nesta viagem, que começou exterior, mas passou a ser no interior do próprio sujeito.

Hoje vivo Outro [...] Talhei-me em Exílio. Deixei de seu Eu-mesmo em relação ao que me envolve. O Mistério ogivou-me longos arquedutos – e os ecos, entre as arcarias, não me deixam, por afago, ouvir a vida. *À minha cerca existo hoje só Eu* – vitória sem resgate! Para mim não há senão “antes” ou “depois” da Maravilha. De “antes” não me recordo. Ninguém se lembra do que viveu primeiro que nascesse. (AGS, p. 442)

Pode-se dizer que, por estar fora de seu país – e mesmo da realidade objetiva –, ele se torna um estrangeiro, um estrangeiro para ele próprio, o que o faz olhar o mundo e a si mesmo com outros olhos, como explica Kristeva:

Por um lado, é agradável e interessante expatriar-se para abordar outros climas, mentalidades, regimes; mas por outro lado e acima de tudo, esse deslocamento somente é feito com a finalidade de voltar a si mesmo e para a sua casa, para julgar ou rir de nossos limites, de nossas estranhezas, de nossos despotismos mentais e políticos. O *estrangeiro* torna-se então a figura na qual se delega o espírito perspicaz e irônico do filósofo, o seu duplo, a sua máscara. Ele é a metáfora da distância que deveríamos tomar em relação a nós mesmos, para relançar a dinâmica da transformação ideológica e social. (KRISTEVA, 1994, p. 140)

Retomando a tipologia sugerida por Jourde e Tortonese, o outro tipo de duplo subjetivo é o externo. Ele ocorre quando há uma duplicação física do “eu”, como sócias, gêmeos, etc. Há sempre a similitude física. Nas obras em prosa de Sá-Carneiro não há nenhum personagem que siga exatamente este modelo de duplo – lembrando que se trata sempre do protagonista e, portanto, a semelhança entre Leonor e Magda, filha e esposa do protagonista de *O incesto*, não corresponde às características necessárias para figurar como exemplo.

Porém, pode-se dizer que Sá-Carneiro adiciona uma característica moderna ao duplo subjetivo externo de Jourde e Tortonese: há sim a duplicação física do “eu”, mas sem a mesma aparência física. Já que o “eu” é tão plural e apresenta facetas desconhecidas para o próprio sujeito moderno, por quê seu duplo não pode ter outra aparência? É o que ocorre em *Eu-próprio o Outro*, texto em que, uma vez mais, a viagem e o estrangeiro são elementos importantes.

Publicado em *Céu em fogo*, *Eu-próprio o Outro* foi escrito em novembro de 1913, em forma de diário, com entradas que vão de 12 de outubro de 1907 a 13 de janeiro de 1910: “Sou tão grande que só a mim posso dizer os meus segredos” (EPOO, p. 503). Como o título sugere, é apresentado, no desenrolar da narração,

um indivíduo que demonstra um profundo conflito consigo mesmo e, num segundo momento, um conflito com um Outro, identificado como um “amigo”, porém “insuportável” (EPOO, p. 506).

A experiência deste “eu” é confusa, obscura, e sua fragmentação é trazida para o plano do discurso. As entradas do diário não seguem uma seqüência lógica, há partes que não necessariamente compõem o todo. Desta forma, é quebrada qualquer ordem de expectativa do leitor. Já no início, o narrador se descreve de forma triste e pejorativa, comparando-se a um “punhal d’ouro” com a lâmina embotada (EPOO, p. 503). A escolha de um punhal de ouro, uma valiosa arma branca bastante ligada à ideia de morte trágica, porém que perdeu o fio, coloca-o como alguém de valor, mas sem utilidade no mundo.

O narrador segue sua descrição pontuando a separação entre corpo e alma, cujas partes se completam, mas não necessariamente mantêm correspondência. Ele tem uma “alma esguia”, em oposição a um “corpo pesado” (EPOO, p. 503). A ausência de uma sonhada beleza desperta um sentimento de inadequação entre corpo e alma, explicitada na vergonha que sentia de si mesmo, que só lhe traz uma profunda solidão.

Na seqüência, aparece uma imagem que se repetirá mais tarde e que pode acrescentar bastante à compreensão do desencontro existencial presente: “As janelas abertas continuam cerradas...” (EPOO, p. 503). As janelas, representando seu horizonte, restringem-se frente à oposição abertas/fechadas. Sua alma, pronta para sair pela janela, é impedida, condenada a um corpo que impede sua liberdade. O que se vê no texto é uma dualidade entre o que se é e o que se desejaria ser, entre a realidade vivida e a idealidade almejada.

O “eu” que inicia o conto está angustiado, preso dentro de si mesmo – “As janelas abertas continuam cerradas. [...] Encalhei dentro de mim” (EPOO, p. 503-504). Ao viajar, há uma dispersão, uma pluralidade – “Volvi-me nação” – que o deixa “quase feliz” (EPOO, p. 505).

O estilo da narrativa muda depois da entrada “*Paris, 1909 – janeiro 5*”: a partir daí há uma seqüência de ações, não apenas divagações soltas. É em Paris neste dia que o narrador se encontra pela primeira vez com o “outro”, que como o “eu” não é nomeado. “Não sei quem é nem donde veio”, mas pronto se encanta por sua beleza e seu “ar de triunfo” (EPOO, p. 505) – justamente qualidades que o “eu” gostaria de possuir. Os dois passam a se encontrar seguidamente, apesar de (e devido a) serem tão diferentes: “Não pensa em coisa alguma como eu penso” (EPOO, p. 505). O “eu” desvela ao “outro” toda a sua alma e projeta neste “outro” o seu ideal.

Porém, após passarem pela primeira vez alguns dias sem se encontrarem, o “eu” descobre que o que o liga ao outro não é afeto, mas ódio. Mas este sentimento não o impede de procurar pelo “amigo”, pois é “um ódio dourado” (EPOO, p. 506). O “eu” sente que só vive quando está na presença do outro, apesar das piores informações que recebe sobre ele. As opiniões do “outro” “são cada dia mais revoltantes e mais belas” (EPOO, p. 506), até que o “eu” percebe que, na verdade, “suas opiniões no fundo são as minhas” (EPOO, p. 507). Neste momento, o “eu” não se encontra mais preso em si mesmo – “As janelas abertas, abriram-se-me nele” (EPOO, p. 507).

É nesta hora que vem a primeira intenção de matar o “outro”, pois o “eu” percebe que o admira muito e pode se perder por causa disso. O “eu” quer voltar a pensar apenas como si próprio, mas as palavras do “outro” estão sempre presentes, portanto decide voltar para casa, fugir da presença do “outro”. Mas, ao regressar à sua vida anterior, percebe que ela não é mais a mesma, nem ele é o mesmo de antes, pois está permeado do “outro” – “Descubro no meu rosto [...] o rictus de desdém do *seu* rosto” (EPOO, p. 508). O “eu” sabe que está obcecado pelo “outro” e já não consegue se defender: o “eu”, que se considerava grande, compreende que agora “*ele é que é o maior*” (EPOO, p. 508).

Então, o “outro” vai até o “eu” e “não [o] deixa nunca” (EPOO, p. 511). O “eu” luta, mas por fim desaparece, precipita-se no “outro” – “Existo, e não sou eu! Eu próprio sou outro... *Sou o outro... O Outro!*” (EPOO, p. 512). A última entrada do diário, que traz a decisão de matá-lo, não deixa claro quem fala, se continua sendo o “eu” ou se o “outro” tomou a função de narrador, já que absorveu o “eu”. É gerada uma dúvida para o leitor – onde está a identidade? – e não há uma resposta pacificadora, como na maioria dos textos de Sá-Carneiro.

Neste texto, há uma duplicação do “eu” em “outro” e os dois convivem. A princípio o “outro” é idealizado, mas depois o “eu” percebe que encontra também seus defeitos no “outro”.

Também é interessante perceber que mais uma vez o desdobramento do “eu” ocorre em uma viagem, fora de seu espaço habitual. E que o outro-eu vem de terras ainda mais longínquas. “Disse-me que era russo. Mas eu não o acredito” (EPOO, p. 506), diz o “eu” a respeito do “outro” – como em *O homem dos sonhos*, o narrador não sabe de onde é aquele homem tão diferente e o toma como russo: “Afigurara-se-me russo; porém, não mo disse nunca” (OHDS, p. 481). Considerando geograficamente a Europa, a Rússia é o extremo oposto de Portugal, o país de mais difícil acesso e, portanto, onde estão as coisas e os costumes mais diferentes. É bastante representativo que este “outro”, a princípio tão diferente do “eu”, seja russo – “dessa Rússia onde, estranhadamente, vive qualquer coisa de mim” (OFDI, p. 532), como anuncia o narrador de *O fixador de instantes* – pois o torna mais estrangeiro e exótico do que se se tratasse de um espanhol, francês ou inglês.

Este é um exemplo de duplo subjetivo exterior. Jourde e Tortonese propõem ainda outro tipo de duplo, quando o protagonista é testemunha de uma duplicação alheia: o duplo objetivo. Nesta categoria, a questão não se refere mais ao sujeito com seu duplo, mas sim sua relação com o mundo (JOURDE; TORTONESE, 1996, p. 100). O personagem principal é confrontado a outro que está duplicado, muito mais fisicamente do que psiquicamente. “Sente-se no duplo objetivo uma intenção

irônica, que repete e que imita, que se perde na semelhança e na ilusão” (JOURDE; TORTONESE, 1996, p. 100)¹⁵.

É o que ocorre em *O incesto*. A princípio, Luís de Monforte é abandonado por sua esposa, Júlia Gama, e só não se suicida por causa de sua arte e pela filha, Leonor – “Todo o tempo o dedicara à sua filha e à sua arte confundidas na mesma adoração” (OI, p. 309). “A filha recordava-lhe a mãe” (OI, p. 308), o que é absolutamente comum, por se tratar de mãe e filha.

Porém, depois da morte de Leonor, como já mencionado, conhece e se casa com Magda Ussing, irmã de um rapaz que também estava internado na mesma casa de saúde na Suíça onde esteve sua filha: “Minha irmã Magda... O Senhor Luís de Monforte... o pai daquela menina, muito parecida contigo, em que te tenho falado tantas vezes” (OI, p. 336). Há a certeza de que a semelhança entre Leonor e Magda não é apenas fruto da imaginação de Luís, os demais personagens também se impressionam com a similitude entre as duas. Ironicamente, o noivo de Leonor, Carlos de Noronha, acaba se casando com Magda depois da morte de Luís.

Uma vez mais, o tema do duplo está permeado pelo do estrangeiro, que é “a metáfora do Outro enquanto tal, e contribui para definir o Eu por contraste” (CABRAL MARTINS, 1997, p. 315). Magda é dinamarquesa, o que aumenta o mistério de sua semelhança a Leonor e também o fascínio que exerce em Luís.

Outro interessante exemplo de duplo objetivo acontece em *A confissão de Lúcio*, em que Lúcio é testemunha da duplicação de Ricardo em Marta. Como se nota imediatamente, por se tratarem de um homem e uma mulher, aqui não é a semelhança física que aparece e sim a psicológica, deixando a problemática do duplo ainda mais modernista.

¹⁵ No original: “On sent dans le Double objectif une intention ironique, qui répète et qui singe, qui égare dans la ressemblance et l'illusion”.

O narrador de *A grande sombra* diz que se varia de alma quando se viaja e que, por isso, quando um amigo viaja, estranha-o na volta, perdendo a intimidade que tinham antes:

[...] receio muito quando alguém que estimo se afasta de mim, com o pavor do seu regresso – e ao esperar na estação um amigo após uma ausência de alguns meses, um grande enleio me assalta diante dele, titubeando, sem já o poder tratar por *tu* como fazia dantes... (AGS, p. 427)

É o que acontece em *A confissão de Lúcio*. Quando os dois amigos bastante próximos voltam a se encontrar, depois de um ano separados, durante o qual não mantiveram nem correspondência – “três cartas minhas; duas do poeta – quando muito” (ACDL, p. 377) –, Lúcio imediatamente percebe muitas diferenças em Ricardo, embora a amizade permanecesse a mesma.

Ricardo esperava-me na estação.

Mas como o seu aspecto físico mudara nesse ano que estivéramos sem nos ver!

As suas feições bruscas haviam-se amenizado, acetinado – feminilizado, eis a verdade – e, detalhe que mais me impressionou, a cor dos seus cabelos esbatera-se também. [...]

E o tom da sua voz alterara-se imediatamente, e os seus gestos: todo ele, enfim, se esbatera. (ACDL, p. 378)

Lúcio ainda não sabia, mas era Marta, a recém esposa de Ricardo, o motivo de tais mudanças. É importante lembrar que Lúcio faz sua confissão mais de dez anos depois de conhecer Marta e de todos os acontecimentos que culminaram na morte de Ricardo, ou seja, ele já conhece o desfecho da narrativa e tenta resgatar em sua memória detalhes, sensações, observações que possam ajudá-lo a compreender o que aconteceu. É sabido que a memória não é totalmente confiável nem para aqueles que realmente querem relembrar exatamente o que aconteceu em determinado evento que não tem nenhum traço estranho ou insólito. No caso de

Lúcio, torna-se ainda mais complexo, pois o mistério envolve todos os acontecimentos. Porém, mesmo que ele próprio se mostre incerto sobre alguns dados, serão consideradas verdadeiras todas as suas afirmações, para que a leitura dos fatos não perca a característica fantástica.

Logo que conhece Marta, Lúcio não se mostra interessado. Porém, quando começa a prestar mais atenção na mulher de Ricardo, percebe que as ideias dela e as de seu marido eram curiosamente parecidas, como se saíssem de uma mesma fonte: “Curioso que a sua maneira de pensar nunca divergia da do poeta. Ao contrário: integrava-se sempre com a dele reforçando, *aumentando* em pequenos detalhes as suas teorias, as suas opiniões” (ACDL, p. 380). A partir daí, Lúcio passa a se interessar mais por Marta e se dá conta de que em realidade não sabia nada sobre ela, nem por ela, nem por seu amigo:

– *Mas no fim de contas quem é esta mulher?* Pois eu ignorava tudo a seu respeito. Onde surgira? Quando a encontrara o poeta? Mistério... Em face de mim nunca ela fizera a mínima alusão ao seu passado. Nunca falara de um parente, de uma sua amiga. E, por parte de Ricardo, o mesmo silêncio, o mesmo inexplicável silêncio...” (ACDL, p. 381)

Então, o narrador percebe que esta falta de alusão ao passado de Marta ia além de simples descrição ou falta de informação – “*essa mulher não tinha recordações; essa mulher nunca se referia a uma saudade da sua vida*. Sim; nunca me falara de um sítio onde estivera, de alguém que conhecera, de uma sensação que sentira” (ACDL, p. 382). É como se Marta não tivesse passado, que ela só passou a existir depois do casamento.

Mesmo cheio de dúvidas – e provavelmente devido a elas e ao mistério encantador que o desconhecido gera –, Lúcio se torna amante de Marta. Porém, algum tempo depois, mesmo estando muito feliz com sua amante, algo estranho passa a incomodá-lo: ele sentia por ela “repugnâncias físicas” (ACDL, p. 390), porque mesmo sendo mulher, ele percebia nela algo masculino – “começou a

parecer-me, não sei por quê, que nunca a possuía inteiramente; mesmo que não era possível possuir aquele corpo inteiramente por uma impossibilidade física qualquer: *assim como se ela fosse do meu sexo!*” (ACDL, p. 394).

Pode-se afirmar que a percepção de masculinidade que Lúcio sente em Marta provém de Ricardo, como comprova a cena do “beijo masculino” (ACDL, p. 394). Nela, por causa de uma brincadeira, Ricardo dá um beijo no rosto de Lúcio e provoca nele a mesma sensação que os beijos da amante: “*O beijo de Ricardo fora igual, exatamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante. Eu sentira-o da mesma maneira*” (ACDL, p. 394). É como se algo do “eu” original, Ricardo, tivesse se mantido em seu duplo, Marta; uma força masculina que vai além do físico, uma realidade subjetiva, não objetiva.

É interessante perceber que Ricardo é o duplicado, mas é a Lúcio que esta duplicação afeta mais, já que, supostamente, a duplicação de Ricardo foi consciente, ou seja, foi ele quem permitiu que parte do seu “eu” constituísse um novo ser, ou se apoderasse do corpo de outra pessoa. Como ele mesmo afirma, ele a criou. Para Ricardo não há mistério, ele sabe exatamente o que ocorre. Seu ponto de vista sobre os acontecimentos quase não é mostrado, pois, como já dito, ele não falava sobre sua mulher. Porém, há dois momentos importantes em que sua voz é apresentada: após o já citado recital de piano e instantes antes de sua morte.

Lúcio afirma que, durante a apresentação de um pianista, Marta desaparece. Porém, o que mais surpreende é a afirmação de Ricardo: “Tive a impressão de que tudo quanto me constitui em alma, se precisou condensar para a estremecer – se reuniu dentro de mim, ansiosamente, em um globo de luz...” (ACDL, p. 383). Pode-se dizer que Marta, que é o desdobramento do “eu” de Ricardo, regressou a sua origem, ou seja, a Ricardo, porque ele necessitava estar completo para desfrutar a música em sua totalidade. Já na cena anterior à sua morte, Ricardo explica quem é Marta e porque a criou: para possuir Lúcio.

Dedicavas-me um grande afeto; eu queria vibrar esse teu afeto – isto é: retribuir-to; e era-me impossível!... Só se te beijasse, se te enlaçasse, se te possuísse... Ah! mas como *possuir* uma criatura do nosso sexo?... [...] uma noite fantástica de branca, triunfei! Achei-A... sim, *criei-A! criei-A...* Ela é só minha, entendes?, é só minha! Compreendemo-nos tanto, que Marta é como se fora a minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos. *Somos nós-dois...* Ah!, e desde essa noite eu soube, em glória soube, vibrar dentro de mim o teu afeto – retribuir-to: mandei-A ser tua! *Mas estreitando-te ela, era eu próprio quem te estreitava...* (ACDL, p. 410)

Portanto, mesmo não sendo o duplicado, Lúcio está intimamente ligado ao processo de desdobramento do “eu” de Ricardo, e sofre as conseqüências deste ato premeditado de seu amigo. “Foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se materializasse para te possuir” (ACDL, p. 412), diz Ricardo pouco antes de atirar em Marta e, devido à unidade que existe entre eles – o “nós-dois” era um único, como demonstra o hífen que liga as duas palavras –, cair morto.

Também é importante comentar a relação eu-outro que se desenvolve entre Lúcio e Ricardo. Os dois, ao mesmo tempo em que se compreendiam como ninguém – da mesma maneira que o narrador e Elisa em *Em pleno romantismo* (ou ainda mais profundamente, já que a relação foi mais estreita e duradoura) –, eram duas pessoas bastante diferentes, como o narrador e Petrus em *Asas*:

Compreendiam-se perfeitamente as nossas almas – tanto quanto duas almas se podem compreender. E, todavia, éramos duas criaturas muito diversas. Raros traços comuns entre os nossos caracteres. Mesmo, a bem dizer, só uma coisa igual; no nosso amor por Paris” (ACDL, p. 370).

Pode-se dizer que o fato de esses dois “eus” serem tão diferentes, mas se conhecerem profundamente, dá a entender que o que eles têm de realmente desenvolvido é o autoconhecimento, já que o “eu” só consegue compreender o “outro” quando encontra semelhanças com ele. O “eu-plural” de Lúcio, seguramente tem características semelhantes ao “eu-plural” de Ricardo, mas tem também outras

que são diversas e se sobressaem às primeiras, constituindo “eus” diferentes mas que conseguem se identificar.

Esta relação também pode ser lida como uma duplicação. O “eu” de Lúcio se desdobrou e se duplicou em Ricardo, por isso Lúcio consegue compreender a alma de seu duplo mesmo já não tendo as características, que originalmente eram suas, mas que foram transmitidas a Ricardo. Essa leitura também permite explicar por que Lúcio se sente morto depois da morte de Ricardo: já que perdeu o seu duplo, uma parte que saiu de seu próprio “eu”, tornou-se alguém incompleto, que não consegue sobreviver sem parte de sua individualidade.

A confissão de Lúcio permite muitas leituras, como a maioria dos textos de Sá-Carneiro. Marta pode ser entendida como uma duplicação consciente de Ricardo, como apresentado neste capítulo. Todavia, ela também pode ser vista como uma criação do artista Ricardo, não uma duplicação de seu “eu”, mas sim uma obra de arte. Esta possibilidade será analisada no próximo capítulo, que tratará do papel da arte na construção da identidade dos personagens de Sá-Carneiro.

3 EU E A ARTE: O INDIVÍDUO COMO ARTISTA

Entretanto sejamos lúcidos e breves.

Para a melhor exposição, arrumarei assim a minha narrativa: Restabelecerei primeiro a verdade sobre o desastre. Depois, num apanhado, condensarei – tanto quanto possível ordenada e claramente – todos os apontamentos dispersos encontrados entre os papéis do Mestre, os quais, reconstituídos nas suas lacunas, *ajustados*, refletidos em conjunto – além das coisas assombrosas que nos entremostam – , nos fornecem, senão uma explicação definitiva, categórica, pelo menos, como já dissemos, uma forte hipótese sobre a estranha morte do Prof. Antena. (AEMDPA, p. 515)

É desta maneira que o narrador de *A estranha morte do professor Antena* explicita como organizará seu discurso, no qual explicará de forma lúcida, breve, ordenada e clara o mistério que cerca a morte de seu mestre, o professor Domingos Antena. Estes adjetivos e a metodologia de organização da narrativa, com etapas bem definidas, vão ao encontro do tipo de discurso mais valorado da época: o científico.

Como já mencionado na Introdução desta pesquisa, a filosofia hegemônica na Europa no século XVIII é o Iluminismo, com sua valorização da razão, do conhecimento científico e técnico. Já no século XIX, com um desenvolvimento mais radical deste pensamento iluminista, surge o Positivismo, pensamento que ainda é dominante no tempo em que Mário de Sá-Carneiro escreve suas obras.

Seu principal idealizador, Auguste Comte, acredita que a sociedade está em crise e que urge uma reforma radical. Para ele, existe uma defasagem entre o progresso material e o intelectual, ou seja, a maioria das mentes ainda não estaria preparada para aceitar os progressos que estavam ocorrendo. Portanto, era necessário uma reforma intelectual, partindo de uma educação intelectual. Em outras palavras, uma educação racional, de método positivista, o mesmo utilizado pelas ciências físico-matemáticas, para homogeneizar todas as concepções

humanas até reduzi-las a um estado definitivo de positividade (MARÍAS, 1971, p. 326-327). O Positivismo nasce da necessidade de estabelecer uma nova definição da realidade a partir do método científico, isto é, o conhecimento dos fenômenos e de suas regularidades a partir da observação e do raciocínio.

O Positivismo é, pois, um projeto de reforma social a partir do espírito científico. Serine Alexandrian, em *Le Socialisme Romantique* (1979), explica que dois elementos fundamentais que constituem a sociedade pretendida por Comte são a sociologia e o altruísmo, os quais designam, respectivamente, a ciência e o sentimento que permitirão o progresso social. Para Comte, a sociologia ou física social é a base racional da ação do homem, a ciência suprema que integra todo o saber humano, indispensável em um sistema filosófico completo e em uma educação homogênea (ALEXANDRIAN, 1979, p. 436). Já o altruísmo é o sentimento que, ao difundir-se pela nova sociedade positivista, permitirá a integração e universalização do sujeito. Assim, ele deixa de ter sentido por si próprio para adquirir significado somente em conjunto com toda a humanidade, o “grande ser”, dentro do qual se busca a completa realização da felicidade. É pelo altruísmo que se atingirá o ideal positivista proposto por Comte: “o amor como fundamento, a ordem como base e o progresso como fim” (ALEXANDRIAN, 1979, p. 437).

E nesta época de intensa valorização do pensamento científico, que se entendia por “ciência”? Pode-se dizer que esta ciência da segunda metade do século XIX até o início da Primeira Guerra Mundial tem duas características essenciais: a incorporação do elemento histórico e a positivação das ciências em geral.

A incorporação do elemento histórico dentro da ciência se refere à aplicação do evolucionismo geral em lugar da ordem eterna do universo. O evolucionismo não é uma novidade dentro da história do pensamento, já está presente nos filósofos pré-socráticos. O verdadeiramente novo é que no século XIX, a partir dos dados que surgem das investigações, é possível elaborar uma teoria científica da evolução.

Com a teoria evolucionista dos seres vivos, Charles Darwin não apenas recolhe uma ideia que já está em voga, como também inclui o homem dentro da evolução. É negada sua dualidade – matéria e espírito –, a qual é substituída por um monismo materialista. O evolucionismo é um dos mais decisivos avanços do pensamento ocidental e, embora Darwin jamais o tenha considerado desta forma negativa, passou inclusive a ser justificativa para determinadas atitudes e ideologias condenáveis, como o colonialismo ou a supremacia racial (CAPEL, 1981, p. 275).

A outra característica referida é a positivação das ciências, ou seja, a incorporação do método positivista dentro da investigação científica. Comte, em *Discurso sobre o espírito positivo* (1978), define a palavra “positivo” como aquilo que designa o real frente ao quimérico, o útil frente ao ocioso, a certeza frente à indecisão, o preciso frente ao vago, o positivo frente ao negativo, o relativo frente ao absoluto.

Considerada de início em sua acepção mais antiga e comum, a palavra positivo designa *real*, em oposição a quimérico. Desta óptica, convém plenamente ao novo espírito filosófico, caracterizado segundo sua constante dedicação a pesquisas verdadeiramente acessíveis à nossa inteligência, com exclusão permanente dos impenetráveis mistérios de que se ocupava, sobretudo em sua infância. Num segundo sentido, muito vizinho do precedente, embora distinto, esse termo fundamental indica o contraste entre *útil* e ocioso. Lembra então, em filosofia, o destino necessário de todas as nossas especulações sadias para aperfeiçoamento contínuo de nossa verdadeira condição individual ou coletiva, em lugar da vã satisfação duma ociosidade estéril. Segundo uma terceira significação usual, esse feliz expressão é frequentemente empregada para qualificar a oposição entre a *certeza* e a indecisão. Indica assim a aptidão característica de tal filosofia para constituir espontaneamente a harmonia lógica no indivíduo, e a comunhão espiritual na espécie inteira, em lugar dessas dúvidas indefinidas e desses debates intermináveis que devia suscitar o antigo regime mental. Uma quarta acepção ordinária, muitas vezes confundida com a precedente, consiste em opor o *preciso* ao vago. Este sentido lembra a tendência constante do verdadeiro espírito filosófico a obter em toda parte o grau de precisão compatível com a natureza dos fenômenos e conforme às exigências de nossas verdadeiras necessidades; enquanto a antiga maneira de filosofar conduzia necessariamente a opiniões vagas, comportando apenas uma indispensável disciplina, baseada numa repressão permanente e apoiada numa autoridade sobrenatural. É preciso, enfim, observar especialmente uma quinta aplicação, menos usada que as outras, embora

igualmente universal, quando se emprega a palavra positivo como contrária a *negativo*. Sob esse aspecto, indica uma das mais eminentes propriedades da verdadeira filosofia moderna, mostrando-a destinada sobretudo, por sua própria natureza, não a destruir, mas a *organizar*. (COMTE, 1978, p. 156-157)

Para Comte, o saber positivo é o saber dos fatos concretos, a ciência positiva só é ciência quando se limita a observar, medir e verificar as observações medidas. Assim, a ciência, como componente do sistema social, necessita adquirir os vistos de eficácia e utilidade, convertendo-se na ferramenta que permitirá ao homem dominar a natureza em benefício próprio.

Para o Positivismo, a evolução máxima das ciências é alcançar a positivação. Dentro da hierarquia do saber, a Matemática e a Física ocupam o primeiro escalão, pois são as disciplinas mais antigas, as mais gerais e complexas, e as primeiras que alcançaram a positivação. Por este motivo, convertem-se na base do restante dos conhecimentos. A positivação definitiva das ciências será a adoção do método utilizado por estas ciências na investigação científica, método este baseado na observação, no raciocínio e na posterior comparação e verificação dos resultados.

Ciência lógica, eficaz e útil, é desta maneira que o narrador de *A estranha morte do professor Antena* acredita utilizá-la, e com ela explicar o grande mistério que envolve a morte de seu mestre: “Hoje enfim [...] venho publicar os resultados das minhas buscas, pelos quais se verá como logicamente, ainda que distantemente, se pode referir o Mistério à simples realidade científica” (AEMDPA, p. 519).

Explicar todos os acontecimentos, inclusive os (aparentemente) metafísicos, usando a realidade objetiva da ciência é um dos objetivos do Positivismo. Desta forma, acredita-se conquistar o progresso; e o narrador do texto de Sá-Carneiro, desta maneira, pretende explicar o supostamente inexplicável. Ele tem certeza de que seu mestre havia encontrado “provas autênticas para as suas teorias”

(AEMDPA, p. 528), porém sua explicação tentando remontar o raciocínio do professor, dita clara e lógica, são apenas hipóteses baseadas nos “vagos apontamentos” (AEMDPA, p. 528) deixados por Domingos Antena, apontamentos estes incompletos, com cálculos e fórmulas químicas “indecifráveis na sua maioria” (AEMDPA, p. 528); enfim, feitos por um cientista “que roçara, mais de uma vez, o espiritismo, o magismo” (AEMDPA, p. 520) e que possuía um “véu áureo de Mistério” (AEMDPA, p. 513).

Tal é a hipótese que pela minha parte proponho. Quem entender que formule outras – mesmo que retome as suas teorias e praticamente as busque verificar. Para isso as publiquei. Seria um crime ocultá-las. Elas rasgam sombra, fazem-nos oscilar de Mistério, como nenhuma outras. Incompletas, embaraçadas, são entretanto as mais assombrosas... (AEMDPA, p. 529).

Assim, percebe-se que a “simples realidade objetiva” sugerida pelo narrador não é tão simples assim, afinal as teorias científicas do professor Antena – e o contexto dos acontecimentos – eram tão peculiares quanto ele próprio, uma “lenda”, um “homem excêntrico”, um “artista” (AEMDPA, p. 513). Ao descrevê-lo como um cientista e, ao mesmo tempo, um artista, o texto põe em cena duas instâncias que no contexto positivista não são colocadas lado a lado: Ciência e Arte.

Retomando as características do Positivismo, é evidente a mudança experimentada na mentalidade do próprio investigador, que deixa de ser o homem enciclopédico próprio do século anterior, o sábio por excelência, para converter-se num homem comprometido que trabalha dentro de um programa coletivo de investigação. Portanto, já que para se atingir o progresso é necessário um esforço conjunto, divulgar a ciência para o homem comum passa a ser primordial. Para isso, são usados meios diferentes e não apenas as instituições oficiais, fazendo com que, em meados do século XIX, a ciência passe a atingir todas as áreas da atividade social. Ela se torna presente em tudo e o cidadão se vê na necessidade de aprender

– de forma passiva – toda esta amálgama de conhecimentos que vão invadindo sua realidade cotidiana. Ao aprendê-los, o indivíduo se coloca mais próximo de seu entorno e sente-se capaz de lidar com ele. Nesta época, há muitas revistas e semanários de divulgação científica, além de clubes sociais, círculos científicos onde ocorriam conferências sobre temas científicos.

E a arte, também se tornou uma fonte para disseminar o saber científico? Dentro deste contexto positivista, o caráter pedagógico passou a ser quase obrigatório na arte para que ela fosse aceita. Na literatura, por exemplo, para tentar acabar com o excessivo idealismo romântico, os textos vão se tornando cada vez mais “realistas”: ganham em precisão e verossimilhança, requisitos para os quais a ciência desempenha importante papel. Era necessário evitar ao máximo soluções inverossímeis à razão científicista. Imaginação sim, mas apenas do lado do imaginativo – a imaginação controlada, ligada à virtude, como explica Frye (2000, p. 178) –, para que contribuísse com a formação positivista do leitor.

Portanto, para uma obra literária ser aceita socialmente como uma literatura útil, numa época em que o discurso literário estava em descrédito, ela deveria corroborar esta realidade, senão seria considerada apenas passatempo improdutivo, já que trataria de questões desvinculadas do real. Em *Represálias selvagens* (2010), Peter Gay fala desta posição de ratificação da realidade que a sociedade impôs à literatura, mas afirma que mesmo os escritores assumidamente vinculados ao Realismo não se limitavam a apresentá-la.

Qualquer que fosse o significado preciso que autores, críticos e leitores atribuísssem a “realismo”, eles concordavam que o romancista sério – e a romancista séria – devia limitar-se estritamente a personagens plausíveis vivendo em ambientes plausíveis e participando de acontecimentos plausíveis (e, esperava-se, interessantes). Mas sua vocação cada vez mais prestigiada de romancistas empurrou os principais realistas para além do princípio da realidade. Eles eram criadores de literatura, e não fotógrafos ou estenógrafos da vida comum. Seus valorizados poderes de imaginação os liberaram de maneiras que eram vedadas aos cientistas da sociedade – sociólogos, cientistas políticos, antropólogos, historiadores –, para que os

fatos e sua interpretação racional continuavam a ser prioridade. É por isso que os escritores do século XIX se compraziam com o direito de prosaicas – sempre, claro, dentro da razão (GAY, 2010, p. 13).

Como já mencionado, Sá-Carneiro, em *O incesto*, deprecia esta visão de arte. O narrador, em uma de suas intromissões críticas, comenta que Leonor se difere das outras jovens de sua idade porque teve uma educação diferente, com livre acesso a um tipo de literatura que, na época, não era bem vista para moças de família:

Bem diversa tinha sido a educação que Monforte dera à sua filha – inteiramente diversa, totalmente oposta. Um exemplo entre mil: só lhe deixara ler os belos livros, e deixara-lhe ler todos os belos livros. Com efeito entre uma página de amor sensual, crispada e soberba, obra dum artista de gênio, e um capítulo parvinho de amor cor-de-rosa, de chochos idílios – a leitura perniciosa é esta. Os volumes especialmente escritos para poderem ser *postos em todas as mãos*, nunca deviam ser postos em mãos algumas. Ah! Como é abominável essa literatura de pacotilha, recatada e enfadonha, acima de tudo hipócrita, que a “gente honesta” compra para suas filhas! (OI, p. 311)

Por seu discurso, percebe-se que a literatura que não seguia os preceitos positivistas era até mesmo boicotada pela “gente honesta”. Quando não se chegava a este extremo, ela – e a arte em geral – era vista pela maioria como simples entretenimento, uma perda de tempo num contexto positivista em que o tempo deveria estar a serviço do progresso. Para ser um discurso valorado, a literatura deveria fazer uma exposição nítida entre os contrários – bom ou mau, sério ou cômico, elevado ou baixo –, uma racionalização com vistas à formação moral do leitor. Um texto de ficção, para ser tomado como uma obra séria, necessitaria se desfazer “de sua imagem de inverossimilhança para se colocar como avalista do realismo, colaborador da visão científica e mesmo como instrumento de conhecimento” (REUTER, 1995, p. 11).

É evidente que outro tipo de literatura continuou a ser produzida, utilizando-se principalmente do imaginário – retomando a divisão imaginativo e imaginário feita por Frye. Porém, num mundo pautado na supremacia da racionalidade objetiva, essas produções eram desvalorizadas e mesmo rechaçadas. Elas não pertenciam ao grupo da “literatura séria”, eram vistas como mero entretenimento, uma leitura apenas por prazer, supostamente sem fins didáticos e/ou moralizantes. Porém, esta leitura apenas por prazer, sem nenhum compromisso, é apenas a face mais visível de algo que trata da subjetividade, irrelevante num mundo pautado apenas na racionalidade objetiva. Mas esses textos contribuíram com, no mínimo, uma possibilidade diferente de ver o mundo, não apenas estritamente pautada numa realidade objetiva, científica.

Em geral, os artistas dos textos de Sá-Carneiro não se encaixam na sociedade em que vivem, sociedade esta que não valoriza a arte. Já o cientista Antena, apesar de suas idiossincrasias, convive muito bem com o povo e é inclusive admirado por ele. Porém, isso não quer dizer que, em *A estranha morte do professor Antena*, Sá-Carneiro reitere o pensamento dominante da sociedade de sua época, valorizando a Ciência em detrimento da Arte. Pelo contrário, o narrador – e também cientista – apresenta a dicotomia Arte e Ciência de outra maneira e organiza seu discurso de modo a parecer que, em sua época, é a Arte que ocupa lugar central e não a Ciência. Há uma inversão de papéis, as duas são colocadas num mesmo patamar, mas para exaltar o papel da Ciência, e não da Arte.

Com efeito um grande sábio cria – *imagina* tanto ou mais do que o Artista. A Ciência é talvez a maior das artes – erguendo-se a mais sobrenatural, a mais irreal, a mais longe em Além. O artista adivinha. Fazer arte é Prever. Eis pelo que Newton e Shakespeare, se se não excedem, se igualam. (AEMDPA, p. 513)

Ironicamente, não é mais o artista que busca ser tão valorado quanto o cientista, e sim o oposto. Pode-se dizer que a dicotomia Arte *versus* Ciência não

existe na narrativa: a Ciência é tão valorizada porque é apresentada como uma forma de Arte, como se a Arte fosse algo maior, que abrangesse, entre outras coisas, a Ciência.

“A Ciência é talvez a maior das artes” (AEMDPA, p. 513), afirma o professor Antena, que também diz que “a verdadeira Arte [se acastela] da fantasia” e que “o gênio [se reduz] às faculdades criativas. Quer dizer: à fantasia desenvolvida no mais elevado grau” (AEMDPA, p. 520). Portanto, a “realidade científica” (AEMDPA, p. 519) neste texto é mais ampla do que o que era convencionado na época, porque inclui a fantasia. Assim, a divisão imaginativo e imaginário proposta por Frye se dissolve, dando lugar à noção de imaginação, que engloba as duas.

Como já dito, o professor Antena é uma exceção nos textos em prosa de Sá-Carneiro, pois é um artista que consegue que sua arte fascine o grande público. Porém, em geral, a arte se mantém restrita a um pequeno grupo – formado em sua maioria por artistas – que não se limitam à objetividade científica apregoada pelo Positivismo. Esta visão reduzida da arte no contexto positivista é mostrada em *Loucura...*, do livro *Princípio*, escrito em maio-junho de 1910. A narrativa apresenta Raul Vilar, um personagem que, no início, corrobora com esta visão limitada do papel da arte. O narrador da história, seu amigo “desde os bancos do liceu” (L, p. 264), sempre se interessou por arte e, quando lhe mostrava seus “primeiros trabalhos literários”, era elogiado, devido à amizade que mantinham, porém Raul acrescentava a pergunta:

- Para que diabo te servirá isso?
- Para nada [...] É um entretenimento que não faz mal a ninguém... [...]
- Para entretenimento... – murmurava ele com um sorriso desdenhoso. – Ah! Tu precisas-te entreter... [...] Mas, meu caro, “entreter” significa passar tempo. Ora o tempo passa acelerado em demasia, não necessita de impulsos. (L, p. 265-266)

E este desdém não vinha da inexperiência de seu colega, também demonstrava desprezo por grandes nomes: “Tudo isso são idiotices... [...] O Dante, o Camões zarolho... Bolas!... Patetinhas alambicados, imbecis versejadores” (L, p. 266). Mesmo depois de se tornar escultor, contrariando as expectativas do amigo, Raul seguia sem compreender a utilidade pela arte literária, como demonstra sua reação ao ser convidado para assistir a uma obra de teatro, *A náusea*, peça de estréia do narrador:

Lá isso não, tem paciência [...] Por ti, estou pronto a fazer todos os sacrifícios... menos esse; aliás inútil. Passar umas poucas de horas a ouvir as baboseiras que uns figurões de cara pintada nos pretendem impingir como pedaços da vida real, excede as minhas forças. Nem mesmo sei que prazer te daria o meu suplício... (L, p. 268)

Porém, para prestigiar seu amigo de longa data, foi ao teatro e, no dia seguinte, para a surpresa do narrador, sua obra não só encantou a Raul como o fez mudar de opinião sobre a literatura:

[...] já não penso o mesmo acerca da literatura. Considerava-a dantes como uma futilidade, apenas digna de espíritos fracos. Hoje, compreendo que laborava num erro. A escultura faz corpos: eu faço corpos. A literatura faz almas: tu fazes almas. *Se pudéssemos conjugar as nossas duas artes fariamos vida*. Felizmente é impossível... (L, p. 269)

A inicial intolerância de Raul pela literatura pode ser entendida como representação do discurso comum da época – a arte sendo algo inútil dentro do contexto positivista. Todavia, também pode ser lida como um descontentamento do personagem frente ao tipo mais usual de literatura que era produzido, isto é, uma literatura calcada na realidade objetiva – “pedaços da vida real” (L, p. 268) – com fins moralizantes, educativos. Ao assistir à peça de seu amigo, pertencente a uma nova estética artística, encantou-se por ela, porque percebeu que havia ali

semelhanças com sua arte, que também era diferente das outras: “As minhas estátuas não são como as outras, meu velho, têm vida...” (L, p. 267).

É interessante perceber que, mesmo depois de tantas transformações, esta mentalidade inicial de Raul ainda reverbera nos dias de hoje. O lugar do discurso literário, frente ao científico, continua desvalorizado, como se o seu conteúdo ficcional não tivesse nenhuma relação com o mundo real. Mario Vargas Llosa, no texto “É impossível pensar o mundo moderno sem o romance?” (2009), acusa os leitores de se envergonharem e esconderem sua predileção por textos de ficção. Ele enaltece a literatura – “além de uma das ocupações mais estimulantes e fecundas da alma humana, uma atividade insubstituível para a formação do cidadão numa sociedade moderna e democrática, de indivíduos livres” (VARGAS LLOSA, 2009, p. 20) –, dá mais importância ao discurso literário do que a outros, como o científico, por considerar o primeiro um dos

[...] denominadores comuns da experiência humana, graças ao qual os seres vivos se reconhecem e dialogam, independentemente de quão distintos sejam suas ocupações e seus desígnios vitais, as geografias, as circunstâncias em que se encontram e as conjunturas históricas que lhe determinam o horizonte. (VARGAS LLOSA, 2009, p. 21)

Esta defesa feita por Vargas Llosa pode ser encontrada de forma semelhante na obra *A literatura em perigo* (2010). A grande preocupação de Tzvetan Todorov neste livro é tratar do modo como os indivíduos se relacionam com o mundo através de textos de ficção. Ele demonstra que, hoje, a literatura é encarada como evasão da realidade, já que a atual convenção de realidade diz respeito apenas ao real objetivo, não engloba mais, como em convenções de realidade mais antigas, o real imaginário. Essa hegemonia de um conceito unívoco de realidade faz com que Todorov garanta que a literatura está em perigo, devido à crise do imaginário. Porém, ele afirma que o texto literário tem um papel efetivo a ser desempenhado sobre o sujeito. Ao não ter compromisso em retratar apenas uma

realidade objetiva – como, por exemplo, o discurso científico – o escritor de literatura não dá as costas para o mundo. Ao contrário, relaciona-se com ele com mais liberdade, pois pode abrigar a turbulência de estar no mundo, fazendo uma representação maleável da condição humana:

Somos todos feitos do que os outros seres humanos nos dão: primeiro nossos pais, depois aqueles que nos cercam; a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. [...] Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano. (TODOROV, 2010, p. 23-24)

Em *Loucura...*, *A náusea* é uma obra modernista que apresenta outro tipo de literatura. Como mencionado anteriormente, os estreitos limites da razão humana não são suficientes para os artistas modernistas, ávidos por conhecer todos os meandros do sujeito moderno. Já que os modernistas não queriam ficar presos à “razão”, para tentar dar mais liberdade à arte e a desvincular da obrigação de reiterar a realidade objetiva, de ter um papel didático e moralizante para o leitor, alguns se voltaram ao conceito da “arte pela arte”, que surgiu pouco antes da metade do século XIX. Desenvolvido pela primeira vez por Théophile Gautier em 1835, no prefácio de seu romance *Madalena de Maupin*, este conceito defendia a ideia de que a arte não deveria servir a nenhum outro propósito do que a si própria: “a arte [...] serve apenas a si mesma – não à autoglorificação burguesa, e certamente não ao progresso moral. [...] A única coisa que as artes criam é a beleza, e nada que é belo é indispensável à vida” (GAY, 2009, p. 68).

Apesar de os modernistas não a apoiarem irrestritamente, a “arte pela arte” ofereceu novas possibilidades aos artistas, que “achavam ótimo explorar suas implicações sem subscrever integralmente seus princípios” (GAY, 2009, p. 69). A partir dela, porém abrindo-a novamente para o mundo, criam diversos movimentos

artísticos, tendo a arte como centro, mas não mais desvinculando-a da realidade, à qual, para os modernistas, vai além da objetividade.

Assim, pode-se encarar os textos ficcionais modernistas, que têm como objeto a racionalidade objetiva mas também, e principalmente, a subjetividade, como vinculados a outra convenção de realidade. Para os Modernistas – aqueles que, segundo Gay, compartilhavam o “fascínio pela heresia” e o “compromisso com o exame cerrado de si mesmos” – a realidade não se limitava ao senso racional-objetivo: eles ampliaram sua noção, colocando em foco também a realidade subjetiva. Ainda segundo Gay:

Esses inovadores [os Modernistas] também eram, claro, realistas à sua maneira; o romance realista nunca desapareceu. Mas eles expandiram o alcance daquilo que julgavam pertencer à realidade disponível aos criadores de ficção. [...] os novos realistas cavavam abaixo da superfície do comportamento. Assim como a mente do romancista é um elemento indispensável em qualquer exploração de sua obra, também a mente de personagens imaginários requer um escrutínio cuidadoso. Por isso, a segunda opinião a que seu público podia apelar era muito menos a da história que a da psicologia (GAY, 2010, p. 26).

É claro que os novos contornos dados à realidade pelos Modernistas não foram aderidos pela sociedade como um todo, nem aceitos pela crítica mais tradicional. O discurso literário – e artístico em geral – continuou a ser marginalizado em detrimento do científico. Porém, quer sejam vistos como “arte pela arte” ou como representantes de uma realidade mais ampliada, os textos modernistas, apesar de não seguirem o que era necessário para serem considerados “literatura séria”, não eram mais apontados apenas como literatura de entretenimento, como aqueles que tratavam do sobrenatural. Não era possível desvinculá-los do mundo real, “havia chegado a hora em que os artistas [e suas obras] deviam se pôr em sintonia com o momento” (GAY, 2009, p. 92), por isso eles foram combatidos com veemência pelos tradicionalistas, que questionavam inclusive a sanidade mental dos escritores. Charles Baudelaire, por exemplo, foi processado e teve seu livro *As flores do mal*

censurado por ser considerado pernicioso à sociedade. Esta perseguição sofrida pelos Modernistas demonstra a força do discurso artístico, mesmo num contexto em que ele, supostamente, não tem a mesma voz ativa que tinha em uma época pré-científica. Ele se torna uma resistência ao discurso dominante:

Sem dúvida, desde o Romantismo se é artista por oposição ao utilitarismo “burguês”; mas é na segunda parte do século XIX, especialmente, que a arte se torna uma moral, uma religião, uma metafísica. O dandismo de alguns, a alegre boemia de outros, aqui o chiste, lá as mais altas exigências espirituais, vêm das mesmas aspirações; recusa do mundo positivista, das solicitações políticas ou sociais, das realidades materiais, das convenções e das obrigações da vida civilizada. (DÉCAUDIN, apud. MORETTO, 1989, p. 13)

A maneira como a arte e o artista eram vistos – e desconsiderados – neste contexto sem dúvida contribuiu para o surgimento de um movimento artístico modernista conhecido como Decadentismo, o qual seguramente dialoga com a obra de Sá-Carneiro. Desenvolvido na França no final do século XIX, o Decadentismo surgiu como oposição ao Realismo e ao Naturalismo. O nome “Decadentismo” surgiu como um termo depreciativo e irônico empregado pela crítica, mas que acabou sendo adotado por aqueles a quem se destinava. O veículo de expressão deste movimento foi a revista *Le Décadent*, fundada em 1886 por Anatole Baju, onde, em 17 de abril de 1886, é publicado o seguinte texto:

Somos os recém-chegados ao mundo literário. Seremos acusados de presunção. Os Antigos pertenciam ao seu tempo. Queremos pertencer ao nosso. Vapor e eletricidade são dois agentes indispensáveis da vida moderna. Devemos ter uma língua e uma literatura que se harmonize com os progressos da ciência. Não é nosso direito? E a isto chamam decadência? – Decadência, seja. Aceitamos a palavra. Somo *decadentes* visto que esta decadência não é senão a marcha ascensional da humanidade para ideais considerados inacessíveis. (Apud. MORETTO, 1989, p. 27)

O movimento decadente francês não é uma escola literária. É mais uma atitude, um modo de vida, boêmia e não-conformista, caracterizada pelo gosto à mistificação. Ele nasce como uma forma de reação frente à época, uma maneira de se distinguir e mesmo se opor ao mundo burguês. Este movimento produz uma evolução da sensibilidade e conduz à descoberta do mundo desconhecido do inconsciente e à libertação da arte, tanto das exigências positivistas, quanto das amarras da “arte pela arte”.

As últimas décadas do século XIX são os anos em que desabrocha a modernidade definida por Baudelaire. A partir dos anos setenta, [...] há na França um mal-estar, uma agitação que se volta contra a ideologia positivista. Antes da nova arrancada que levará às inovações do século XX, há, entre as elites, um cansaço, uma vaga idéia de algo que morre, de um mundo em decomposição. O povo em geral e sobretudo as classes abastadas, pelo contrário, vivem o falso otimismo da *Belle Époque* que se esfacelará em 1914. [...] há nesse contexto, uma contradição de grande interesse: se, de um lado, a geração de 1880 sente um frio vento de morte e decadência, há por toda a parte a necessidade de uma luta por algo diferente, por uma renovação. Tal movimento é expresso claramente na revolta contra [...] o academicismo poético e a “brutalidade” que, em nome do cientismo, se apossara da literatura narrativa. Neste ponto o Decadentismo inscreve-se na linha do idealismo. (MORETTO, 1989, p. 14-15)

Os personagens que mais interessam a estes escritores decadentistas são as exceções, os indivíduos que não se enquadram nos padrões comuns. Geralmente são excêntricos que exaltam a arte, a beleza, a sensibilidade, o irracional, a loucura, o delírio, e recusam o real. Nas palavras de Arnold Hauser, “queriam converter sua vida numa obra de arte” (HAUSER, 2000, p. 910).

Os escritores decadentes são todos aqueles ligados à herança de Baudelaire, considerado o mentor do Decadentismo. A decadência a que se referiam era no campo das letras; a polêmica que se estabeleceu não dizia respeito à realidade de uma decadência social, e sim a uma concepção de literatura e arte. Inclusive deixaram manifestado seu desprezo pela sociedade burguesa de então,

mas nunca vista como algo fraco e agonizante. Ao contrário, era muito forte, poderosa e insuportável para a realização da sensibilidade artística.

Aceita-se que o surgimento da corrente decadentista como tal e seu nome deve-se a Gautier – o mesmo escritor que criou e difundiu o termo “arte pela arte” – quem, em 1868, no prefácio de *As flores do mal*, de Baudelaire, fala que o poeta tem um “amava o que chamamos [...] o estilo de decadência”, ao qual, segundo ele, a arte chega “em seu ponto de extrema maturidade” (GAUTIER, p. 42). Em 1881, Paul Bourget, ao falar também de Baudelaire, no ensaio “Teoria da Decadência” diz que este “poeta decadente” buscava o que é mórbido e artificial (BOURGET, p. 55), dois adjetivos que, desde então, acompanham as sucessivas e constantes definições do decadentismo literário.

O Decadentismo é contrário à moral e aos costumes burgueses, pretende a evasão da realidade cotidiana, exalta o heroísmo individual, explora as regiões mais extremas da sensibilidade e do inconsciente. Interessa-se especialmente em retratar na obra literária uma realidade mais ampla, por via da introspecção e do esquadrinhamento de algo mais além, como os sonhos e as sensações que dita o inconsciente. Para expressar a complexidade de sensações, impressões e angústias do sujeito, os decadentes estavam convencidos de que já não se podia seguir repetindo indefinidamente os moldes e esquemas do classicismo e da retórica tradicional. O artista tinha que desmontá-los, construindo uma linguagem autônoma, pessoal, de grande plasticidade expressiva e sugestiva.

Os artistas decadentistas se afastam cada vez mais da vida real para construir esta arte que os faria transcender a banalidade do mundo. Dessa forma, passam a viver quase que exclusivamente experiências em suas últimas conseqüências, para que a arte tomasse uma dimensão jamais vista.

A obra de arte não só é considerada um fim em si mesma, não só um jogo auto-suficiente, cujo fascínio é suscetível de ser destruído por propósito extrínseco, extra-estético, não só a mais bela dádiva que a vida tem a

oferecer, para a fruição da qual é dever de cada um preparar-se devotadamente, mas torna-se, ademais, em sua autonomia, sua falta de consideração por tudo o que está fora de sua esfera, um padrão para a própria vida do dileitante, que começa agora a desalojar os heróis intelectuais do passado, no apreço de poetas e escritores, e representa o ideal do *fin de siècle*. (HAUSER, 2000, p. 909-910)

Pode-se entender que *A náusea*, peça escrita pelo narrador de *Loucura...* é uma arte que traz alguma novidade, que faz com que seu amigo Raul mude sua opinião sobre a literatura. Em textos posteriores, Sá-Carneiro retoma esta temática e a aprofunda, dando um valor ainda mais único ao artista e apresentando artes realmente novas.

Um exemplo deste artista superior é o professor Antena. Apesar de se dedicar não às artes mas sim às ciências, Domingos Antena é apresentado como um artista excêntrico – “os olhos sempre ocultos por óculos azuis, quadrados, e o sobretudo negro, eterno de Verão e de Inverno, na incoerência do feltro enorme de artista” (AEMDPA, p. 513) – que trabalha num laboratório que parece muito mais “a gruta dum feiticeiro do que o *atelier* dum mero cientista” (AEMDPA, p. 513-514).

Seus esforços como cientista se concentram em sondar o passado das almas, o “aquém-vida” (AEMDPA, p. 520), ou seja, seu principal objeto de estudo é o interior dos seres. Ora, este não é um objeto de estudo que se enquadra no cientificismo objetivo e totalmente racional apregoado pelo Positivismo. Ele se encaixa muito mais na proposta modernista de “exame cerrado de si mesmo”. Ao se perguntar o que há de mais fantástico “dentro do nosso mistério total”, chega à conclusão que é a imaginação, a fantasia, a qual “acastela a verdadeira Arte” (AEMDPA, p. 520). Portanto, é possível pensar suas teorias como tentativas de criações artísticas. Em uma conversa com seu discípulo, ele apresenta suas considerações sobre as restrições que os artistas têm na hora de criar suas obras:

O artista que queira executar uma obra só a pode ascender dentro dum número muito restrito de Artes: ou será um pintor, um poeta, um escultor,

um músico ou um arquiteto. Por mais distante que se eleve o seu gênio, ser-lhe-á vedado alterar uma obra que se não reduza a um poema, a um edifício, a uma partitura, a uma estátua, a um quadro. Se a imaginação fosse livre – isto é: se fosse meramente imaginação, se não fosse fator de coisa alguma –, não deveriam existir estas restrições. O artista acumularia *outras obras, doutras Artes* e só em verdade caberia o epíteto de genial àquele que triunfasse deslumbrar-nos com uma Nova Arte. (AEMDPA, p. 521)

Este raciocínio vai ao encontro dos ideais decadentistas de criação de uma arte nova e os amplia, já que esta Nova Arte seria tão revolucionária que não caberia nos meios de produções artísticas já existentes. Mesmo utilizando um método científico (embora não-convencional) para teorizar sobre o “aquém-vida”, ao conseguir comprovar sua teoria na prática, ele foge das restrições, liberta sua imaginação científico-artística das amarras positivistas e cria uma Nova Arte. Portanto, pode-se afirmar que seu estudo científico sobre o interior do “eu” e a imaginação é, na verdade, uma nova arte modernista. Ou seja, Sá-Carneiro, além de abolir a oposição dos discursos científico e artístico, fazendo-os conviver harmonicamente, vai mais longe e apresenta esta nova ciência feita pelo professor Antena como a arte nova, superior.

Outro texto que mostra uma criação artística que vai além das usuais é *O fixador de instantes*. Nele é apresentado um personagem que se propõe a fazer uma arte singular e inédita: transformar momentos da vida em obras de arte. O texto, de julho de 1913, pertence a *Céu em fogo*. É escrito em primeira pessoa por um artista que diz ter “achado a mais bela das artes perdidas” (OFDI, p. 530), uma maneira de fixar momentos da vida, “como quem folheia um livro já lido, *mas que pode tornar a ler*. [...] eu folheio a existência –, mas a folheio realmente, não evoco apenas [...] Não ressuscito. Petrifico” (OFDI, p. 531). Ele se diz capaz de fixar o instante, dar o *status* de eterno – que a arte tem – à efemeridade da vida.

Como já descobriu o segredo de fixar o instante, o narrador declara não entender como os outros homens conseguem viver sem sabê-lo: “Não sei como os

outros que desconhecem o meu segredo, a minha arte, podem viver da vida. Não sei. (OFDI, p. 530). Assim, ele manifesta seu desagrado à vida comum, como também faz o artista de *Mistério* – “É na manhã seguinte, após um sono seguido de dez horas, acordou morto de sono para viver mais um dia igual e vazio da sua vida...” (M, p. 465) – e o sonhador de *O homem dos sonhos* – “A vida é um lugar-comum. Eu soube evitar esse lugar-comum. Eis tudo” (OHDS, p. 480) – os quais, como o personagem de *O fixador de instantes*, fogem da realidade banal. É possível perceber nessas obras que a arte é “a única compensação verdadeira para os desapontamentos da vida, a genuína realização e consumação de uma existência intrinsecamente incompleta e inarticulada” (HAUSER, 2000, p. 910).

O narrador-artista de *O fixador de instantes* se coloca numa posição superior às demais pessoas por já ter descoberto o segredo e ser capaz de manipular a vida. Ele descreve os homens comuns como seres passivos, resignados, que aceitam os desígnios da vida sem contestação. São sobreviventes de um processo de manipulação social, do qual não têm nem ao menos a consciência de estarem inseridos. “O homem felicíssimo, em verdade, é um pobre recebedor de contas pelas mãos do qual, diariamente, milhões se precipitam e que, no entanto, vê os seus filhos morrerem à fome” (OFDI, p. 530).

A obra de Sá-Carneiro está repleta destes artistas que se colocam como seres superiores, dotados da capacidade – ou, ao menos, da vontade – de escapar da vida real por intermédio de uma realidade paralela, por eles construída. Seu discurso é a mesmo dos artistas do Decadentismo, que se consideravam diferentes da burguesia por serem suficientemente sensíveis para perceber a verdadeira realidade do mundo em que vivem, muito além da objetiva, e por se oporem à vida banal e criarem uma arte diferenciada. Este alienado “homem felicíssimo” não era o que de fato interessava nem os escritores decadentes, nem a Sá-Carneiro, e sim homens que estariam mais adiante, como os artistas, que com suas obras conseguiam supostamente escapar da banalidade do mundo.

Ao falar de sua capacidade de fixar o instante, o narrador chega a se compadecer pelos demais, aos quais só lhes restará a saudade de momentos vividos: “E mesmo que a beleza volte, se esse homem tiver alma, for um artista, os olhos de sombra se lhe marejarão de lágrimas – saudoso do que passou e não mais tornará, *só porque já foi*” (OFDI, p. 530). Percebe-se que mesmo os artistas são colocados neste patamar, e ele se encontra um passo além, é um artista que, com sua arte única, já atingiu um patamar superior aos demais, já não morre “de saudade vaga” (OFDI, p. 531).

Porém, acontece algo na vida do narrador de *O fixador de instantes* que supera sua arte e faz com que ele se aproxime do homem comum: apaixona-se. Ele, que antes continha seus sentimentos, como quando descreve sua relação com uma amante russa – “Valera-me apenas como figurante gentil dum cenário, dum tempo da minha vida que, por embelezadores, eu quis fixar” (OFDI, p. 533) – depois de descobrir o amor se mostra bastante descontrolado, inclusive em seu discurso, muito mais fragmentado, angustiado e repleto de reticências. É o mundo real agindo imperiosamente também na criação artística:

Ai como eu a quero... como eu a quisera num espasmo sem fim...

.....

E a maior agonia é que ela me quer também. Uma noite, fatalmente, os nossos corpos se hão de embaraçar... Mas depois... depois...

.....

[...]

Sou todo medo, sutil quebranto, em face à obra genial que devo altear – *que altearei se for*. (OFDI, p. 535)

O narrador percebe que possuir aquela mulher, seu grande amor, será o “*Instante da [sua] vida*” (OFDI, p. 536) e passa a preocupar-se em não conseguir fixá-lo. E, logo depois de acontecer, ele a mata, na esperança de tê-la para sempre. É aí que algo se quebra e o artista, antes tão diferente dos demais, passa a sentir o

que os outros sentem ao recordar um instante passado, saudade, a mesma que ele mesmo sentia antes de encontrar sua arte perdida.

Ai!, como eu soffro... como eu soffro... Ninguém nunca soffreu o que eu soffro!
Sou todo o horror de mim próprio, ternura inútil, confrangimento...

Que importa, se, êxtase a êxtase, eu sei percorrer em triunfo, guiado pelo remorso do meu crime, tudo quanto na noite inigualável precedeu o meu crime?...

Tinha a maravilha, e quebrei-a!

Mas, quebrando-a, esculpi-a eternamente em saudade. (OFDI, p. 537)

Assim, vê-se que o discurso decadentista com o qual Sá-Carneiro dialoga não se cumpre até o final. A arte nova, revolucionária, é alcançada, mas não é suficiente para que a vida seja completa. Se fosse possível viver na ideia de “arte pela arte”, seria perfeito, mas a vida dos seres humanos exige uma arte que esteja presente nela, mas somente a arte nunca será o bastante. Ironicamente, a arte nova apresentada em *A estranha morte do professor Antena* é a Ciência. E mesmo que o professor tenha conseguido encontrar o que queria usando sua arte nova e revolucionária, é impossível desconsiderar que o resultado foi sua morte, ou seja, sempre há algo inerente à vida humana, neste caso a morte, que não permite que a arte triunfe totalmente, mesmo quando a realidade objetiva tenha sido ampliada.

Outro importante exemplo de criação de uma arte até então desconhecida está presente no texto em *A confissão de Lúcio*. E aqui também há um descompasso entre os sentimentos comuns e a criação artística, e ela não sustenta sua permanência dentro de uma realidade convencional; a arte perfeita é afetada e destruída pelos sentimentos mundanos.

O texto apresenta-se como a confissão de Lúcio, mas também podia ser a confissão de Ricardo, “a mais estranha confissão – a mais perturbadora, a mais densa...” (ACDL, p. 375), que fez a seu amigo Lúcio numa noite em que conversavam:

[...] hoje eu vou ter a coragem de confessar, pela primeira vez a alguém, a maior estranheza do meu espírito, a maior dor da minha vida... [...] *não posso ser amigo de ninguém...* [...] A amizade máxima, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura sempre traz consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar... Enfim: de possuir! [...] para ser amigo de alguém (visto que em mim a ternura equivale à amizade) forçoso me seria antes possuir quem eu estimasse, ou mulher ou homem. Mas uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir. *Logo eu poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo.* (ACDL, p. 377)

Esta era a angústia maior de Ricardo: por aqueles com quem simpatizava – já que não é possível chamá-los de amigos –, sentia “*uma ânsia sexual* de possuir vozes, gestos, sorrisos, aromas e cores!...” (ACDL, p. 373). Porém, como é homem, jamais conseguiria possuir sexualmente outros homens, a menos que mudasse de sexo, vontade que também já havia manifestado – “um desejo perdido de ser mulher” (ACDL, p. 375). Era desta realidade que queria encontrar um meio de escapar e, como artista, utiliza sua arte para transcender o cotidiano e cria Marta, sua principal obra.

Ricardo faz uma viagem – regressa a Lisboa, deixando Lúcio em Paris – e é nela que cria sua obra prima, anteriormente imaginada em sua alma: a configuração de um outro ser, Marta, que transpõe a esfera artística e passa a existir como uma identidade feminina – Marta. Como todo artista, que coloca sua alma em seus trabalhos, não foi diferente com Ricardo; Marta é um desdobramento de sua alma.

Para conseguir possuir seus amigos e, com isso, abrandar sua angústia, Ricardo cria Marta. Ela pode sentir com o corpo algo que ele já sentia com a alma – “estes desejos materiais [...] não julgue que os sinto na minha carne; *sinto-os na minha alma*” (ACDL, p. 377).

Uma possível leitura de Marta é como uma criação artística. “Marta” não tem suporte, está livre de um espaço artístico e, portanto, consegue intervir diretamente na vida dos outros, mais além do que qualquer outra arte que está presa a seu

suporte artístico, como um livro, uma tela, um palco, etc. Desta maneira, “Marta” é uma arte totalmente nova e diferenciada, que atinge o ideal dos artistas decadentes, pois consegue modificar de forma prática o cotidiano. Se a arte afeta a vida, a imaginação interfere no mundo de realidade objetiva.

Todavia, como ocorre em *O fixador de instantes*, há algo da natureza humana que se impõe com tanta força que faz com que a arte se perca, neste caso o ciúme, o egoísmo de Lúcio, que se torna amante de Marta, mas não suporta que ela também saia com outros amigos de Ricardo e, pior, com o consentimento do marido. Lúcio se sente duplamente traído, por Marta, sua amante, e por Ricardo, seu amigo, e acaba destruindo a arte – e com isso também a vida – de Ricardo.

Geralmente Sá-Carneiro representa artistas em crise buscando uma arte diferente, aprimorada e, quando finalmente a alcançam, algo de sua natureza humana os impede de usufruir completamente sua criação superior. E se isso não acontecesse, como seria sua vida pós-triunfo artístico? Realmente seria possível que o artista se desvinculasse de seu lado humano, que pertence ao mundo real, e vivesse em plenitude outra realidade? A princípio é o que parece que acontece com o romancista Inácio de Gouveia, protagonista de *Ressurreição*, último texto em prosa escrito por Sá-Carneiro – entre janeiro e março de 1914 – e que fecha o volume *Céu em fogo*. O narrador em terceira pessoa conta que o artista conseguiu ultrapassar tanto a angústia de não se encaixar no mundo, como a da criação de uma arte superior, e que, portanto, “decididamente [...] já não era infeliz”, ou melhor, “não havia dúvida, era feliz” (R, p. 539).

Sim, Inácio de Gouveia em verdade não tinha razões para se queixar da existência. O seu lote ainda era o melhor, o mais dourado. Podia não haver muitas coisas suaves na sua vida – mas o que importava se existiam em troca tantas opulências?... Não haveria mãos enaestradas nem lábios para morder, nem afetos ou amores – uma multidão de insignificâncias violentas, risonhas, carinhosas. Mas, a compensá-las, havia grandes maços de jornais, os volumes sagrados da sua biblioteca, e, sobretudo, as suas Obras

– ah! as suas obras esquivas, roçagando miragens, extáticas de ouro, ungidas de Incerto, tigradas de orgulho, leoninas na ânsia... (R, p. 541-542)

Neste trecho o narrador apresenta uma espécie de escolha feita por Inácio para sua vida: deixar as banalidades, ou seja, a vida normal, objetiva, corriqueira, e viver para suas obras, já que, de acordo com sua perspectiva, um artista é um ser superior aos outros. Em uma cena, Inácio está sozinho, no Natal, jantando num restaurante. Na mesa ao lado há uma família – pai, mãe e uma filha – tendo uma conversa banal: “alusões ao passeio que nesse dia magnífico tinham feito no campo, projetos para o domingo próximo, referências vagas a pessoas de família, comentários ingênuos a cada novo prato que o criado trazia” (R, p. 542). O romancista involuntariamente segue a conversa e passa a observá-los com melancolia, até mesmo com inveja, até se dar conta do que está sentindo e retomar seu papel de “Rei” frente às “pobres criaturas” (R, p. 542).

Ouvindo-os, olhando-os, o artista sentia-se pouco a pouco enternecer em vislumbres de saudades. [...] Mas logo, em indignação reflexa, uma onda de orgulho o fustigou, reagindo. Ah! Como ele era de outra Raça, doutro Mundo – como ele era maior!... (R, p. 542)

Percebe-se que, pela nostalgia que ele sente, mesmo sem querer, o discurso tanto de Inácio como do próprio narrador – quem reitera os pensamentos do personagem – são tentativas de convencimento de que o romancista fez a escolha certa, ou seja, que o triunfo de suas Obras compensa tudo aquilo a que ele renunciou. Entretanto, apesar de supostamente ser uma pessoa que está num patamar acima dos demais, ele não consegue se desvincular do mundo real e dos sentimentos humanos: inveja, saudade, enternecimento, etc.

Também é interessante perceber que a suposta felicidade de Inácio na verdade é muito mais uma resignação: ele se acostumou à sua desventura e passou não mais a sofrer com ela, mas a sentir-se entediado dela. O narrador afirma que o

romancista conseguiu ultrapassar o “grande limite” (R, p. 539) e usar a sua dor para criar suas Obras, e que, de tanto encarar esta dor, já não a queria mais – “enfartado da sua dor, desprezara-a, esquecera-a atrás de si, em tédio” (R, p. 539). Assim, é possível dizer que, ao esgotar a auto-observação – “Para que se debruçar hoje mais sobre si próprio, se todo se conhecia?” (R, p. 539) – Inácio chega ao limite de sua criação artística. Tudo que o angustiava, mas que o fazia criar, se transformou em tédio, e este tédio também o impede de ser feliz.

A partir daí, para seguir vivendo, muitas vezes ele se refugia no passado, relembando acontecimentos variados de diversas épocas de sua vida. Porém, ele não se enxerga nos acontecimentos que rememora: é como se fossem “*projeções de si-próprio*” (R, p. 540), outros “eus” que não o atual quem viveram seu passado. Inácio tem saudades deste passado, mas não pelos episódios e sim pelos “eus” que foi e que não voltará a ser. E o “eu” atual, já tão conhecido por ele, não o interessa mais, colocando em risco inclusive sua arte, já que é a partir deste “eu” que ela é construída:

[...] hoje, sabendo-se todo, nauseado da sua desventura, desinteressara-se dela; isto é, desinteressara-se de si próprio – ao que [...] poderia suceder o estancar do seu gênio. [...] Ao concentrar-se, já lhe não era possível seguir o curso das reflexões sobre si próprio. Mortos de sono, não podemos falar seguidamente – empasta-se-nos a língua, faltam-nos as palavras. Pois bem, o mesmo lhe sucedia quanto aos pensamentos sobre ele próprio: *era como se tivesse sono desses pensamentos...* (R, p. 542-543)

Assim, mais uma vez, o texto de Sá-Carneiro não traz um desfecho apaziguador nem para os personagens, nem para o leitor. Mesmo os grandes artistas, que criam novas e inovadoras obras de arte para se refugiarem da vida banal, sofrem no embate com o mundo objetivo. Na verdade, não conseguem nunca deixar de viver no plano padrão, nem alcançar na arte a vida ideal que desejam, mesmo envolvidos por suas criações e produzindo subterfúgios para afastar o que eles acreditam ser incômodo. Porém, por um tempo eles deixam de ser homens

comuns e sua vida e destino tornam-se gloriosos, já que pertencem a uma esfera considerada por eles como superior: a Arte.

CONCLUSÃO

O português Mário de Sá-Carneiro é um dos maiores observadores das questões relacionadas ao sujeito moderno, num período em que o pensamento dominante ainda é pautado pelo Positivismo e os artistas, principalmente os modernistas, apresentam alternativas para se compreender o indivíduo e o mundo de uma maneira muito mais abrangente do que somente pela realidade objetiva e racional. Suicidou-se com apenas 25 anos, mas deixou uma obra bastante instigante, com diversas possibilidades de leitura. Uma delas, apresentada neste trabalho, trata justamente de algumas das estratégias que ele usou em seus textos em prosa para representar o sujeito de seu tempo – especialmente o artista de seu tempo – em toda sua amplitude, seja socialmente, seja com o “outro” ou consigo mesmo, de maneira não apenas objetiva, mas sobretudo subjetiva, ampliando assim a noção de realidade convencionada na época.

Sá-Carneiro publicou três livros com obras em prosa – *Princípio*, *A confissão de Lúcio* e *Céu em fogo* – os quais compreendem 16 textos no total. Todos aparecem nesta pesquisa, divididos de forma a facilitar as análises, mas tentando sempre conservar a unicidade aparente entre todos. Além disso, para corroborar com o objetivo de tratar toda a obra como tendo uma unidade, três textos, um de cada livro, estão presentes em todos os três capítulos e cada um deles funciona como eixo de leitura de um capítulo, respectivamente *O incesto*, *A confissão de Lúcio* e *A estranha morte do professor Antena*.

Para trabalhar com um tema tão amplo como é o sujeito moderno – mais especificamente o artista moderno – em textos cheios de possibilidades e incertezas, e conseguir comprovar a riqueza e a originalidade de uma obra em prosa que se debruçou fundamentalmente sobre o “eu”, a ideia central foi analisar alguns elementos que Sá-Carneiro usa para apresentar a identidade multifacetada desses

sujeitos-personagens. Como esta identidade está em constante construção e sempre é constituída pelas convivências que o indivíduo mantém com outras identidades, o percurso de análise se iniciou pela relação que o “eu” mantém com o mundo em que vive, ou seja, com a identidade social na qual está inserido, com seus valores, convenções e exigências. Geralmente, os personagens de Sá-Carneiro têm atitudes não condizentes com o que era convencionado como “normal”. Eles não conseguem se integrar ao meio social e, como indivíduo e sociedade são duas instâncias inseparáveis, sua sobrevivência apenas numa realidade objetiva se torna insustentável.

Em seguida, são discutidas as relações que o “eu” mantém com outros “eus”, de outros indivíduos e seus próprios. Assim como é impossível conhecer integralmente o “outro”, tampouco é possível conhecer-se integralmente a si mesmo, já que as identidades estão em constante transformação. E como é a partir do “outro” que o “eu” se constitui, essas relações usualmente são conflitantes, transpassadas de atração e repulsa, já que o “eu” encontra no “outro”, sendo ele exterior ou interior, tanto características que refletem as suas próprias como outras que se opõem a ela.

Para finalizar a análise das relações que permitem que o indivíduo construa sua identidade, é tratado do relacionamento que os personagens-artistas têm com a arte que produzem ou desejam produzir. Em geral, esta arte funciona como um escapismo da realidade objetiva. Estes artistas querem fazer uma arte nova, que seja tão complexa como sua própria identidade e como o mundo moderno/modernista em que vivem. Em alguns casos, ela transcende não apenas os limites do real convencionado, como também os limites da própria arte, apresentando-se como algo que poderia se sobrepor à vida comum, se a natureza humana não se sobressaísse. Dessa forma, percebe-se que, assim como ocorre com as relações indivíduo-sociedade e eu-outro, a dupla vida-arte não pode ser separada.

Com este percurso – indivíduo e sociedade, indivíduo e “outro”, indivíduo e sua arte – é possível examinar algumas maneiras como Sá-Carneiro representa o sujeito moderno e seus desdobramentos. Os textos retratam bem a complexidade do tema e a diversidade de proposições apresentadas pelo escritor português, nunca chegando a um final apaziguador, pelo contrário, instigando o leitor a construir interpretações variadas e enigmáticas. Aliás, o escritor português se vale de estratégias para garantir que o enigma não se perca, corroborando para que o sujeito moderno permaneça indecifrável.

A maioria dos narradores de seus textos em prosa, independente de suas peculiaridades, mantém uma característica comum: a tentativa de dar ao seu relato ares de veracidade, por mais inverossímeis que sejam os acontecimentos narrados. Seis dos textos são em forma de diário – *Em pleno romantismo*, *Felicidade perdida*, *A profecia*, *Página dum suicida*, *A grande sombra* e *Eu-próprio o Outro* –, o que traz diversas singularidades. Por se tratar de um texto escrito para ser lido somente por quem o escreveu, não é preciso buscar uma coerência, necessária quando se trata de outro leitor, que desconhece os acontecimentos, pensamentos e sentimentos do autor. Também não há necessidade de histórias falsas, inventadas, em suas páginas, e que nelas pode haver as afirmações mais surpreendentes e misteriosas. Por outro lado, por não depender de outros leitores, em um diário é possível inventar qualquer situação, pois não haverá ninguém que a contradiga. Por exemplo, em *A profecia*, o narrador diz: “Afinal já não penso na morte. Não penso nem a receio...” (AP, p. 259). Percebe-se, porém, pela recorrência da temática da morte, que esta afirmação pode não passar de uma tentativa de autoconvencimento.

Outros cinco textos são narrados por personagens que não são os protagonistas. São narradores-testemunha, que acompanham a história de amigos estranhos, diferentes do comum. Alguns desses narradores afirmam claramente tanto a peculiaridade dos relatos, como a dificuldade de entendê-los e acreditar neles. “Não estou escrevendo uma novela – apenas fixando um episódio bem real,

por secreto e perturbador” (A, p. 484), diz o narrador de *Asas*, garantindo que seu relato não é uma ficção. Em *Loucura...* o narrador, além de relatar cenas “segundo as páginas do diário” (L, p. 295) do amigo, afirma que sua intenção é apenas “pôr em evidência todos os elementos que possam servir de base para o estudo duma singularíssima psicologia” (L, p. 264). Porém, no final, devido ao mistério que permeia seu relato, diz: “Não consegui explicar o inexplicável, tenho a certeza” (L, p. 297). O narrador de *O sexto sentido* se exime de qualquer opinião sobre o amigo que diz possuir a faculdade de sentir tudo o que os outros sentem. É o próprio amigo quem analisa sua situação, já que esta parte da narrativa é feita por diálogos, afirmando que parece loucura mas não é – “pensaste durante toda a minha narrativa que enlouquecia. Mas eu repito, asseguro-te, não estou doido!...” (OSS, p. 300).

Já em *A estranha morte do professor Antena*, o discípulo do mestre morto em circunstâncias enigmáticas, a princípio, por sensatez, já que “o inexplicável não se explica, mas tem que ser admitido” (AEMDPA, p. 514), oculta “a realidade dos fatos inverossímeis” (AEMDPA, p. 515). Mas depois de analisar alguns documentos pertencentes ao professor, decide fazer uma “exposição verídica da morte do Mestre” (AEMDPA, p. 515) para tentar interpretar – e dar uma explicação científica – ao misterioso acontecimento.

Outro narrador que se propõe a encontrar uma explicação para o que acontece com outra personagem é o de *O homem dos sonhos*. Mas aqui esta decisão se dá pelo fato de que “o segredo admirável se [lhe] volveu em idéia fixa” (OHDS, p. 482), ou seja, o narrador já não conseguia viver pacificamente sem solucionar o mistério deste “homem estranho”, que “sonhava a vida, vivia o sonho” (OHDS, p. 482) – conclusão à qual o narrador chega.

Além dos diários, outros dois textos são narrados em primeira pessoa por um narrador-protagonista, *A confissão de Lúcio* e *O fixador de instantes*. No primeiro, o fato de ser apresentado como uma confissão, já lhe dá ares de veracidade, o que é reforçado pelo fato de que Lúcio está confessando sua

inocência depois de ter cumprido uma pena de 10 anos de prisão. O principal problema para este réu foram as circunstâncias do crime e dos acontecimentos que o precederam. Os fatos são bastante misteriosos, de difícil (ou mesmo impossível) compreensão. “*Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara de fatos. [...] só digo a verdade. Não importa que me acreditem, mas só digo a verdade* – mesmo quando ela é inverossímil. *A minha confissão é um mero documento*” (ACDL, p. 352), diz o narrador-protagonista na apresentação que antecede a narrativa.

Já em *O fixador de instantes*, não entra em questão se o leitor vai acreditar ou não na capacidade do narrador de fixar momentos de sua vida, mas a atmosfera misteriosa do relato não se esvai, e a forma como ele termina sua narrativa – “A grande sombra!, a grande sombra!...” (OFDI, p. 538) – evidencia o enigma. O mesmo ocorre com outros dois textos – *Mistério* e *Ressurreição* – mas estes com narradores oniscientes em terceira pessoa. O primeiro termina com a expressão “Mistério, perturbador mistério...” (M, p. 475) seguida de uma linha pontilhada, e o segundo simplesmente com duas linhas pontilhadas. Este tipo de recurso aparece diversas vezes nos textos de Sá-Carneiro, destacando a complexidade da tentativa de esquadrihar o sujeito moderno e a dificuldade de explicá-lo, de expô-lo com meras palavras, já que foge e muito da realidade objetiva.

O narrador de *O incesto* é único que realmente se diferencia dos demais. É um narrador em terceira pessoa que não é testemunha da história de Luís de Monforte – sobrenome, aliás, bastante interessante, já que no famoso romance *Os Maias* (1888), de Eça de Queirós, Monforte é o sobrenome de Maria, responsável indireta pela relação incestuosa de seus filhos, Carlos e Maria Eduarda, já que é ela quem abandona o filho com o pai e vai embora com a filha, sem nunca contar à menina que ela tem um irmão, o qual, mais tarde, se torna seu amante –, mas que é bastante presente no texto, já que em algumas ocasiões interrompe a narrativa para dar sua própria opinião sobre diversos assuntos como a educação dada às

mulheres, o suicídio, a noção de certo e errado, e a própria literatura. Suas opiniões divergem das do senso comum, mostrando que ele se opõe às convenções da sociedade da época.

Portanto, usualmente, os narradores de Sá-Carneiro destacam o misterioso das narrativas. Elas trazem uma estranheza por suas temáticas, seus personagens – em geral artistas – que não se enquadram no mundo em que vivem e que têm ideias atípicas, e principalmente pelos recursos que o escritor português utiliza para ressaltar ainda mais o clima de estranhamento dos acontecimentos, como a presença de elementos sobrenaturais, de estrangeiros, de duplos e de novas formas de arte.

Sobrenatural é tudo aquilo que está fora das leis naturais. Num mundo pautado na realidade objetiva e científica, o natural fica bastante restrito. Principalmente desde o século XVIII, com a hegemonia do pensamento racional iluminista, diversas vertentes literárias, como o Gótico e o Fantástico, empregam elementos tidos, neste contexto, como sobrenaturais. Estes textos, muitas vezes vistos como mero entretenimento, trazem para o leitor atento ao menos possibilidades diferentes de encarar o sujeito e suas questões, daquelas apresentadas pela literatura que trabalha somente com o que é natural. Com o Modernismo, artistas que pretendem expandir a noção de realidade acabam encontrando nestas vertentes literárias um material interessante para sua proposta de renovação da arte e de investigação mais subjetiva do indivíduo.

Sá-Carneiro é um desses artistas modernistas que dialoga com esta tradição literária do sobrenatural, com a intenção de aprofundar e ampliar sua visão do sujeito moderno. O poema criado por Petrus Zagoriansky, em *Asas*, que some do caderno em que estava escrito porque supostamente a gravidade já não atua sobre ele, é um dos exemplos. Também a vidente que antecipa a morte do narrador de *A profecia*; os traços fisionômicos inconstantes e o país “*duma cor que não era cor*” (OHDS, p. 479) de *O homem dos sonhos*; o homem que sente em seu cérebro um

órgão novo, em *O sexto sentido*, tantas mortes misteriosas, como de Júlia Gama, em *O incesto*, do casal de noivos em *Mistério*, de Ricardo em *A confissão de Lúcio* e do professor Antena em *A estranha morte do professor Antena*, entre outros.

Também o duplo, um tema bastante usado em textos que trabalham com o sobrenatural, está presente de diversas maneiras na prosa de Sá-Carneiro. Esta temática serve especialmente para representar a identidade – que, como afirma Eduardo Lourenço, “não é mero dado mas construção e invenção de si” (LOURENÇO, 1990, p. 9) – e as diversas facetas, muitas vezes contraditórias, do sujeito moderno, portanto vai ao encontro da principal meta do Modernismo, o “exame cerrado de si mesmo”. Como para se conhecer um indivíduo depende inevitavelmente do seu contato com outros indivíduos, duplicando-se o personagem pode contatar consigo mesmo de maneira diferente, observar-se por outra perspectiva e apresentar ao leitor alternativas para as questões de identidade e alteridade.

Todos os tipos de duplos classificados por Pierre Jourde e Paolo Tortonese – e ainda desenvolvimentos modernos destes modelos de duplos – aparecem na obra de Sá-Carneiro. Apenas no texto *A grande sombra* já aparecem diversas variantes, dependendo da opção de leitura feita pelo leitor. O narrador protagonista apresenta um “eu” duplicado psiquicamente, que se desdobra em “outros” quando viaja e que, depois do episódio que ele denomina “Triunfo”, “Maravilha”, jamais volta a ser o mesmo – “hoje vivo Outro [...] deixei de ser Eu-mesmo” (AGS, p. 442); um “eu” que se duplica fisicamente – “como se só por um prodígio fosse possível estarmos os dois frente a frente” (AGS, p. 451) –, em um personagem “sinistro”, um lorde provavelmente inglês, já que o narrador de fato desconhece tudo sobre sua origem e não percebe nenhum acento em sua fala – “Conhece-se que é estrangeiro, mas não pela pronúncia... por outra coisa qualquer: mais velada, perdida...” (AGS, p. 453) –; um “eu” que é testemunha de uma duplicação alheia, o lorde como duplo de uma moça que o narrador matou – “o seu queixo se parece frisantemente, numa

curva sutil, mansa inconfundível, com o queixo da morta” (AGS, p. 453) –; e, mais misterioso e inexplicável ainda, a duplicação do lorde não em outro “eu”, mas sim em um acontecimento: “O LORDE É A MORTE DA RAPARIGA MASCARADA” (AGS, p. 456). Esta grande diversidade evidencia a pluralidade de possibilidades da obra do escritor português e a riqueza e originalidade de tratamento dado por ele ao tema.

A figura do estrangeiro é outro artifício usado para destacar a estranheza causada no contato do “eu” com o “outro” e a dificuldade existente nesta relação, que vai desde empatia até repulsa, já que o “eu” nunca irá compreender totalmente o “outro”, seja ele outro personagem ou mesmo uma duplicação do “eu” – “A tua alma não compreende a minha... nem a tua, nem a de ninguém” (L, p. 283). O lorde inglês de *A grande sombra*, a dinamarquesa Magda Ussing de *O incesto*, a americana fulva de *A confissão de Lúcio*, o russo Petrus de *Asas*, o “estrangeiro distante” (M, p. 469) de *Mistério*, e, em *O homem dos sonhos*, o inicialmente russo – “julgo que era russo, mas não tenho a certeza” (OHDS, p. 476) – que supostamente vem de um lugar ainda mais estranho, o mundo dos sonhos, são alguns desses estrangeiros.

Além disso, muitas vezes os dois atributos – duplo e estrangeiro – são combinados em um mesmo personagem, como o duplo russo do narrador de *Eu-próprio o Outro*, reforçando ainda mais a estranheza. O narrador, em forma de diário, relata a aproximação de seu duplo e seu convívio com ele, em Paris, a princípio bastante agradável, mas que vai se tornando insustentável. Ao perceber que suas vidas estão irremediavelmente ligadas, este narrador passa a cogitar a morte do “outro”, numa tentativa desesperada de retomar sua individualidade. A última entrada do diário, a única feita em São Petersburgo, sugere que desta vez é o “outro” quem escreve e que, da mesma forma que o “eu”, não suporta o convívio com esta duplicação e pensa em livrar-se de seu duplo: “Matá-lo-ei esta noite... quando *Ele* dormir...” (EPOO, p. 512).

A maioria desses personagens bastante intrigantes são artistas, o que contribui para intensificar a aura de mistério que os envolve e a falta de capacidade de se inserirem num mundo unicamente objetivo e racional. Estes “profissionais da observação” (L, 277), como se apresenta o escritor que narra *Loucura...*, empenhados em fazer artes inovadoras, são típicos representantes do Modernismo, como o próprio Sá-Carneiro. É como se fizessem parte de um mesmo grupo, de artistas angustiados; fascinados por Paris e pela Modernidade, mas que a vivem (ou querem viver) de forma bastante diferente da banalidade dos homens comuns; que anseiam criar uma arte realmente revolucionária, a qual vai muito além da realidade objetiva que os cerca – “O artista, na sua angústia, consola-se com a sua arte” (OI, p. 307) – mas que, muitas vezes, pela impossibilidade de fazer com que o imaginário, o irreal, conviva harmonicamente com a realidade, acabam enlouquecendo ou se suicidando – “Oh! A luta impossível contra a realidade!...” (AGS, p. 432).

Inclusive alguns personagens se repetem nos textos, reiterando a ideia de que se trata de um mesmo círculo de convívio. Um exemplo interessante é o de um companheiro de prisão de Lúcio, em *A confissão de Lúcio*, que afirma que a maior preocupação de sua vida – “a arte da sua vida...” (ACDL, p. 414) – sempre foi encontrar uma maneira de “fixar, de guardar, as horas mais belas da nossa vida [...] e assim poder vê-las, senti-las” (ACDL, p. 414). Ora, isso é o que faz o personagem de *O fixador de instantes*. Além disso, Lúcio diz que, ao ouvir o companheiro, “o novelista acordava” dentro dele – “Que belas páginas se escreveriam sobre tão perturbador assunto!” (ACDL, p. 414) –, podendo ser lido como o próprio autor de *O fixador de instantes*, derrubando ainda mais as fronteiras entre os textos e entre o mundo real e a criação artística.

Além dele, há personagens nomeados que se repetem: Inácio de Gouveia e Fernando Passos (claramente uma referência ao amigo Fernando Pessoa) são citados em *Asas* e em *Ressurreição*, Patrício Cruz em *Loucura...* e *O sexto sentido*,

Ricardo de Loureiro e Marta [de Valadares], em *A confissão de Lúcio e Ressurreição*. Até mesmo o título *Céu em fogo*, o mesmo do terceiro livro em prosa de Sá-Carneiro, aparece como uma criação do escritor de *O incesto*, Luís de Monforte, quem também é citado em *A confissão de Lúcio*.

“As páginas imortais desse livro, ainda que nebulosas e angustiantes, demonstravam à evidência um espírito torturado, era certo, mas perfeitamente lúcido e mais do que nunca genial” (OI, p. 339), afirma o narrador sobre a obra de Monforte. Esta afirmação também poderia se referir ao próprio livro de Sá-Carneiro e a ele mesmo, pois destaca algumas das características centrais de seus textos – mistério, incertezas – e sua acuidade para perceber e representar o contexto que o rodeava, as dificuldades das relações eu-outro e o papel da arte.

Como o próprio escritor português, muitos de seus artistas saem de Portugal para viver em Paris. Em geral, o país natal, com sua “Lisboa medíocre” (R, p. 545) é desdenhado em detrimento da fascinante capital francesa. Enquanto esta evoca “um grande salão iluminado a jorros – perfumes esguios, luas zebradas, cores intensas, rodopiantes”, aquela é “uma casa estreita, amarela” (R, p. 544). Esta preferência por Paris e sua multiplicidade, já que tudo na cidade atrai, não apenas o lado intelectual e artístico, mas também o lado mundano – “Paris! Paris! Orgíaco e solene, monumental e fútil...” (R, p. 544) – reitera que o artista quer estar no centro do turbilhão moderno, que é tão plural quanto ele mesmo.

Porém, como tudo nos textos de Sá-Carneiro, a oposição Paris e Lisboa não se dá totalmente, já que nem a capital portuguesa nem a francesa dispersam a angústia inerente do artista. E esta angústia se dá sobretudo pela sua vontade de criar e pela dificuldade de viver de maneira ordinária, como a maioria, já que há uma incompatibilidade entre o que a sociedade da época convencionou como realidade e os seus valores, muito mais livres, subjetivos e irreais neste contexto. Como afirma o narrador de *Loucura...* se referindo a seu amigo artista: “Nós, os “homens de juízo”, [...] não pensamos em muitas coisas porque aceitamos a vida tal como ela é, tal

como se convencionou que ela fosse; porque nos habituamos a ela. Raul não se habituou. Foi um desgraçado” (L, p. 297).

Estes últimos parágrafos, com aproximações entre os textos diferentes das que aparecem nos três capítulos, reiteram que há diversas maneiras de dividi-los e aproximá-los, e que eles podem ser lidos como se formassem uma unidade, pois a questão do “eu” é, sem dúvida, a central na prosa do escritor português. Enfim, por meio de suas obras, com representações tão atentas e originais do sujeito moderno, Sá-Carneiro se coloca como um nome importante dentro do cenário Modernista mundial e merece os qualificativos de “maior intérprete da melancolia moderna, e um dos grandes poetas portugueses de qualquer tempo” (VAZ, 1996, p. 54).

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi (coord.) São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ALEXANDRIAN, Serine. **Le Socialisme Romantique**. Paris: Seuil, 1979.
- ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. “A sátira menipeia e o mito relendo a modernidade”. In. **Todas as Letras**. São Paulo, v. 12, n.2, p. 20-31, 2010.
- ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**. O Problema XXX, 1. São Paulo: Lacerda Editores, 1998.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 2010.
- BARBOZA FILHO, Rubem. **Tradição e artifício**: iberismo e barroco na formação americana. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2000.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire** – um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Moisés; Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOURGET, Paul. “Teoria da Decadência (1881)”. In. MORETTO, Fulvia M. L. (org). **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 54-58.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. New York: Routledge, 1996.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. **Modernismo**: guia geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BRAVO, Nicole Fernandez. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekund et al. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CABRAL MARTINS, Fernando (coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. **O modernismo em Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Estampa, 1997.

CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. “La literatura fantástica y las letras italianas”. In. BORGES, J. L. et. al. **Literatura fantástica**. Madrid: Ediciones Siruela, 1985.

CAMET, Sylvie. **L’un/L’autre ou le double en question**. Paris: Interuniversitaires, 1995.

CAPEL, Horacio. **Filosofía y ciencia en la Geografía contemporánea**. Barcelona, Ed. Barcanova, 1981.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COMTE, Augusto: **Discurso sobre o espírito positivo**. Trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Col. Os Pensadores). Disponível em: <https://cesarmangolin.files.wordpress.com/2010/02/colecao_os_pensadores_auguste_comte_-_obra_e_vida.pdf>. Acesso em: 14 de abril de 2014.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Col. Os Pensadores)

DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0.7, 2004.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FREUD, Sigmund. “Uma dificuldade no caminho da psicanálise”. In. **Obras completas**. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 2009.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. **Fábulas de identidade**: ensaios sobre mitopoética. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GALHOZ, Maria Aliete. **Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Editorial Presença, 1963.

GAUTIER, Théophile. “Prefácio às *Fleurs du mal* (1868)”. In. MORETTO, Fulvia M. L. (org). **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 41-51.

GAY, Peter. **Modernismo**. O fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Represálias selvagens**: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GIL, Fernando; MACEDO, Helder. **Viagens do olhar**: retrospectiva, visão e profecia no Renascimento Português. Porto: Campo das Letras, 1998.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

JOURDE, Pierre; TORTONESE, Paolo. **Visages du doublé, un thème littéraire**. Paris: Nathan, 1996.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Trad. Valério Rohden e Udo B. Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 2005. (Col. Os Pensadores)

KEPPLER, C. F. **The literature of the second self**. Tucson: University of Arizona Press, 1972.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. **Sol negro**: depressão e melancolia. Rio de Janeiro, 1989.

LAMAS, Berenice Sica. **O duplo em Lygia Fagundes Telles**: um estudo em literatura e psicologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade**, seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Nós e a Europa ou as duas razões**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990.

_____. **O labirinto da saudade**: psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

MARÍAS, Julián. **Introducción a la filosofía**. Madrid: Selecta, 1971.

MARTINS, Oliveira. **O Brasil e as colónias portuguesas**. Lisboa: Guimarães, 1978.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. "As faces do duplo na literatura". In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo Alves de (Org.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 2000.

MINOIS, Georges. **História do suicídio**. A sociedade ocidental perante a morte voluntária. Lisboa: Editorial Teorema, 1995.

MONDIN, Battista. **Curso de Filosofia**. v. 2 e 3. Trad. Benône Lemos. São Paulo: Paulus, 1981.

MORETTI, Franco. “O século sério”. In: Moretti, Franco (org). **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MORETTO, Fulvia M. L. (org). **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NEGREIROS, Almada. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Col. Os Pensadores)

ORLANDO, Francesco. “Estatutos do sobrenatural na narrativa”. In. MORETTI, Franco (org). **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PAIXÃO, Fernando. **Narciso em sacrifício**: a poética de Mário de Sá-Carneiro. São Paulo: Ateliê editorial, 2003.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974.

PIRANDELLO, Luigi. “O humorismo”. In. GUINSBURG, J. (org). **Pirandello**: do teatro no teatro. Trad. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PUENTE, Fernando Rey. **Os filósofos e o suicídio**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

QUADROS, António (org). **Obra poética completa** (Mário de Sá-Carneiro). Lisboa: Europa-América, Mem Martins, 1985.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da filosofia**: do Humanismo a Kant. São Paulo: Paulus, 2003. (Coleção Filosofia)

RÉGIO, José. **Ensaio de interpretação crítica**: Camões, Camilo, Florbela, Sá-Carneiro. Lisboa: Basílica, 1980.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RICOEUR, Paul. **Sí mismo como outro**. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., 1996. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B3NnM3au45jhT2t5RTE5VG5PMVE/edit>>. Acesso em: 30 jun. 2014.

ROAS, David. **Hoffmann en España, recepción e influencias**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

_____. “La amenaza de lo fantástico”. In: **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Obra completa**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SANTOS, Adilson. “Um périplo pelo território do duplo” In: **Revista Investigações**. Vol. 22, nº 1, UFPE, 2009.

SARAIVA, Antonio. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora Lda., 1982.

SCLIAR, Moacyr. “A melancolia na literatura”. In. **Cad. Brás. Saúde Mental**. Vol. 1, n. 1, jan-abr. 2009 (CD-ROM).

SIMÕES, Manuel G. **O olhar suspeito**: viagens e discurso literário. Lisboa: Edições Colibri, 2001.

SOLOMON, Andrew. **O demônio do meio-dia**: uma anatomia da depressão. Trad. Myriam Campello. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castillo. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VARGAS LLOSA, Mario “É impossível pensar o mundo moderno sem o romance?” In: Moretti, Franco (org). **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

VAX, Louis. **Arte y literatura fantásticas**. Buenos Aires: Eudeba, 1973.

VAZ, Maria Isabel do Amaral Antunes. **Imagens da vida** (Presença: poesia e artes plásticas). Porto: UFP, 1996.

VERNANT, Jean Pierre. **El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia**. Barcelona: Paidós, 2001.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WEBBER, A. J. **The Doppelgänger**: double visions in German Literature. Oxford: Clarendon Press, 1996.